
PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



[redacted]

Henrik Ibsen

von

Roman Woerner

In zwei Bänden



Erster Band

1828–1873



München 1900
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorwort.

Der Übersetzer der Werke Ibsens ins Französische, M. Prozor, erzählt, es sei eine Zeit lang in Kopenhagen nötig gefunden worden, Einladungskarten mit der Bemerkung zu versehen: Man wird gebeten, sich nicht über „Ein Puppenheim" (Nora) zu unterhalten.

Dasselbe ungewöhnliche Interesse an diesem Schauspiel und den nächstfolgenden hat sich bald auch außerhalb des skandinavischen Nordens bekundet, sie haben überall die Geister und die Federn in Bewegung gesetzt. Kaum mehr zu zählen sind nun die Aufsätze und Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften fast aller Sprachen, die selbständig erschienenen Studien und Versuche, die Volkshefte und Sendschreiben, zu denen die Schöpfungen des nordischen Dichters Anlaß und Stoff gegeben haben.

Auf ein rein ästhetisches Interesse an dem behandelten Gegenstande zu schließen, verbietet in vielen Fällen schon Titel und Überschrift: „Ibsen und die Ehe", „Ibsen als psychologischer Sophist" u. dgl. mehr. Aber kühn und rücksichtslos aufgegriffene Zeitprobleme, zu dramatischen Fabeln gestaltet, so gestaltet, daß die ketzerisch-revolutionäre Meinung des Dichters über „geheiligte" Einrichtungen und „anerkannte" Wahrheiten klar ersichtlich wird, fordern notwendig zuerst und vor allem ethische, nicht ästhetische Beurteilung heraus, wirken, so lange sie neu sind, mehr durch den Stoff als durch die Form, lenken die Aufmerksamkeit mehr auf das Wollen ihres Urhebers als auf sein Können. Dramen solcher Art fangen erst an, wie andere Kunstwerke zu gelten und betrachtet

zu werden, wenn sie aufgehört haben, Tagesereignisse zu sein, oder sie verschwinden mit dem Tage.

Einer ruhigen, bloß ästhetischen Auffassung und Würdigung der Werke Ibsens — und zwar nicht der modernen allein — steht außer dem herausfordernden Inhalt noch ein anderes entgegen: sie sind zum großen Teil auch in der Form revolutionär, setzen sich offen über hergebrachte Kunstregeln und Vorschriften hinweg und verlangen eine Unbefangenheit des Urteils, die manchem in bestimmten ästhetischen Ansichten Aufgewachsenen schwer zu erringen ist. Der Verfasser hat an sich selbst erfahren, wie zäh das in jüngeren Jahren getreulich Aufgenommene haftet, und den Geist schon durch die Zuversicht, mit der es ihn erfüllt, zur vorurteilsfreien, einsichtsvollen Prüfung des Neuen ungeschickt macht. Der Irrtum ist gewiß verzeihlich, nur darf nach gewonnener Erkenntnis der Mut des Bekenntnisses nicht fehlen.

Ist demnach der Gedanke an eine gründliche, rein wissenschaftliche Arbeit über Henrik Ibsens Dramen zunächst einem persönlichen Bedürfnis entsprungen, so hat doch zugleich auch die Überzeugung bestimmend gewirkt, daß die größeren bis jetzt erschienenen Arbeiten den Gegenstand, besonders in philologisch-historischer Hinsicht, nach den vorhandenen Mitteln keineswegs erschöpfen.

Die Frage mag sich aufdrängen, ob es denn überhaupt geboten sei, die Werke eines Lebenden solcher Betrachtung zu unterziehen. In der That ist der Dichter trotz seiner vorgerückten Jahre bei unverminderter Lebenskraft und mag noch einmal, wie er schon wiederholt gethan, einen neuen Abschnitt seines Schaffens beginnen. Aber die bereits begrenzten Perioden dieses entwicklungsreichen Dichterlebens werden in hundert Jahren nicht mehr abgeschlossen sein als sie es jetzt sind. Und sie jetzt schon in ihren Wechselbeziehungen klar zu erkennen und darzulegen, ist unumgänglich, soll über die neueren und neuesten Dramen nicht ferner bloß ein Widerspiel sich kreuzender Meinungen herrschen, sondern einem ruhigen, gerechten Urteil Raum und Grundlage geschaffen werden. Es kann und darf nicht die Aufgabe der Litteraturwissenschaft sein, sich nur

der Vergangenheit zu widmen, und die bedeutenden und bedeutsamen Erscheinungen der Gegenwart allein einer oberflächlichen Tageslitteratur zu überlassen.

Die hier unternommene Arbeit ist auf zwei Bände berechnet. Der erste untersucht die historischen und philosophischen Dramen Ibsens in allen ihren Voraussetzungen, litterarischen wie biographischen, der zweite soll die modernen Bühnenwerke bis auf die jüngsten herab eingehend erörtern. So enthielte der erste Band in gewissem Sinne den norwegischen, der zweite den europäischen Ibsen. Denn als Verfasser der „Nordischen Heerfahrt“ und der „Kronprätendenten“, der Dichtungen „Brand“ und „Peer Gynt“ und „Kaiser und Galiläer“ wäre uns Ibsen immer nur ein hervorragender skandinavischer Dramatiker geblieben, durch die modernen Dramen ist er unleugbar ein Bühnendichter von europäischer Bedeutung und europäischem Einfluß geworden.

Kapitel II, III und IV sind aus meiner 1895 erschienenen Habilitations-Schrift „Henrik Ibsens Jugenddramen“ neu gestaltet und durch manche Zusätze bereichert worden.

Für gütige Förderung dieser Arbeit bin ich vor allem zum herzlichsten Danke verpflichtet der hohen Philosophischen Fakultät (Sektion I) der Universität München, deren Munificenz mir Studien an Ort und Stelle ermöglicht hat; ferner den Verwaltungen der k. Hof- und Staatsbibliothek und der k. Universitätsbibliothek zu München und der k. Universitätsbibliothek zu Christiania — insbesondere den Herren Dr. Georg Wolff (München) und Siegwart Petersen (Christiania).

München, den 1. Mai 1900.

Dr. Roman Woerner.

Henrik Ibsen

von

Roman Woerner

In zwei Bänden

Erster Band
1828—1873



München 1900
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

Stande. Wohl aber ließe sich hervorheben, welche Fülle dichterischer Anlagen die Norweger von ihren Altvordern zu erben hatten, die, nach dem Untergange demokratischer Freiheit, ihre Heimstätten räumend, auf dem rasch besiedelten Island die Begründer der altnordischen Litteratur, „der reichhaltigsten und mannigfaltigsten, der germanischesten aller älteren germanischen Litteraturen“, wurden. Und da wäre weniger auf die allbekannten Eddalieder hinzuzeigen, als vielmehr auf die nicht genug bekannten isländischen Erzählungen in Prosa, eine Egils-, Laxdoela-, Njalssaga, die ersten Werke germanischer Novellistik, denen — bis auf Heinrich von Kleist herab — an sicherer Erzählungskunst und schlichter Größe des Stiles nur Weniges gleichzuschätzen ist. Ihre Stoffe und ihre Form finden wir wieder in Ibsens und Björnsons Jugendarbeiten, ihren Geist und ihr Wesen überall in norwegischer Dichtung, sei es der epischen, sei es der dramatischen. Eine Art Renaissance ist da um so leichter möglich gewesen, als auch psychologische Grundzüge, z. B. der an typischen Gestalten der Saga auffällige Gegensatz zwischen äußerer Bethätigung und sorgsam verhehltem Gemütsleben, unter so verschiedenen Verhältnissen, heute noch wahrnehmbar sind. Jener Egil, der Skalde und Wiking, von dem die Saga meldet, war ein verschlagener, rachsüchtiger Krieger, ein gefürchteter Spötter; in seinem innersten Innern aber schluchzte er vor Verlassenheit, bemerkt Björnson, der dem Landvolke, wenn auch nicht ohne zu stilisieren, ähnliche Helden für seine Dorfgeschichten entnahm.

Der altisländisch-norwegischen Litteratur wird gewöhnlich die Calmarische Union (1397) als Grenze gesetzt, und für das still hindämmernde Dasein Norwegens zwischen 1400 und 1800 ist die „vierhundertjährige Nacht“ ein gebräuchlicher Ausdruck. Es war in der That ein Schlummerzustand; aber wie während des natürlichen Schlafes hatten die Seelenkräfte in geheimnisvoller Werkstatt dennoch nicht müßig verharrt. Davon legt vor allem die ungeschriebene Litteratur Zeugnis ab, die reiche norwegische Volksdichtung in ihrer dreifachen Form als Volksromanze (folkevise), Volkssage, Volksmärchen. Und das Nationalgefühl erstarb niemals. Frei saß

der norwegische Bauer auf seinem Hofe, er sprach seine eigene Sprache, er hielt fest an den alten Sitten und Gesetzen: er konnte das von den Vätern Überkommene durch die langen dunklen Jahrhunderte bewahren und endlich einem zu neuer Regsamkeit erwachenden Geschlechte als Trost und Fördernis überliefern.

Doch sind die Volksdichtungen keineswegs die einzigen Lebenszeichen. Von den „Kunstdichtern“ im Lande verdient wenigstens der wackere, volkstümliche Petter Daß (1647—1708) mit seinem Lehrgedicht „Die Trompete des Nordlands“ erwähnt zu werden, weil er selbst in so engen Grenzen Freiheit, Leichtigkeit und Fülle darthut; und außer Landes, unter günstigeren Umständen, entwickelten sich Talente, die andernfalls der Heimat zugewachsen wären, also ihr auch zu Gute gerechnet werden müssen. Zwar bestand, seitdem Norwegen im Anfang des 16. Jahrhunderts dänische Provinz wurde, keine getrennte norwegische und dänische Litteratur mehr, sondern nur eine gemeinschaftliche in dänischer Sprache (fælleslitteratur). Der eigentliche Stifter und Vater dieses dänischen Schriftentums aber, einer der ansehlichsten Schriftsteller Europas in seinen Tagen und zugleich der größte skandinavische Dichter, war der Norweger Ludwig Holberg (1684—1754). Seine Landsleute wurden, berichtet uns 1694 ein Engländer aus eigner Kenntnis, von sich selbst und andern hoch über die Dänen gestellt, von denen sie sich auf das Günstigste unterschieden. Als der junge Holberg in Dänemark einwanderte, waren noch so gut wie keine dänischen Bücher vorhanden. Der König, der Adel und viele Bürger sprachen gemeiniglich hochdeutsch, die Gelehrten latein, mit Ausländern verkehrten Gebildete auf französisch, und dänisch benutzte man nur, um die Dienstboten anzufluchen. Holberg schrieb allein eine ganze wissenschaftliche Bibliothek, geschichtliche, geographische, biographische, naturwissenschaftliche, juristische, philosophische und philologische Werke, in der Landessprache zusammen. Zu mancherlei Dichtungen machte er sie erst geschickt, gründete eine nationale Schaubühne und schuf in unglaublich kurzer Zeit jene Reihen von Komödien, die ihm unter den komischen Meistern der

Weltlitteratur Rang und Ruhm erworben haben. Mit berechtigtem Stolze vergleichen ihn die Norweger mit einem großen Strome, der aus ihrem Gebirge in die dänische Niederung hinabfloß, dort die Fülle seines befruchtenden Segens verbreitend. Es fehlte aber auch nicht an kleineren Flüssen derselben Herkunft. Ein Tullin (1728—1765), ein Wessel (1742—1785), ein Edvard Storm (1749 – 1794) wären besonders zu nennen. 1772 lebten so viele norwegische Poeten in Kopenhagen, daß sie die „Norwegische Gesellschaft" bilden und eine beinahe tyrannische Macht ausüben konnten. Den „Klopstockianismus" zu bekämpfen, betrachteten sie als vornehmste Pflicht. Fast zwanzig Jahre hatte der Sänger des Messias, vom Könige berufen, von einer ganzen Kolonie deutscher Schriftsteller umgeben, in der dänischen Hauptstadt Hof gehalten und olympisch regiert, ohne jemals zu dem Volke hinabzusteigen. Warum hätte er auch dänischer denken als seine Gönner, und sich um Landesart und Landessprache bekümmern sollen! So litterarisch der Streit gegen ihn sich anließ, es war doch ein Kampf gegen geistige Fremdherrschaft, und ein gesundes, zunächst noch gemeinskandinavisches Nationalgefühl lag ihm zum Grunde.

Alle diese historischen und psychologischen Thatsachen — wär' es auch nur in solch raschem, nicht verweilendem Überblick — ins Auge gefaßt, und die Erneuerung der norwegischen Nationallitteratur im 19. Jahrhundert, nach eingetretener politischer Befreiung, wird uns nicht mehr so unvorbereitet und überraschend bedünken. —

Der 17. Mai 1814 ist der Geburtstag des heutigen Norwegens. An diesem Tage gaben sich die Norweger, von Dänemark losgerissen und mit Schweden vereinigt, zu Eidsvold ein neues Landes-Grundgesetz, eine eigene Verfassung, die Bernadotte anerkannte. Die Schöpfer des Grundgesetzes huldigten durchaus den Anschauungen, die, von England nach Frankreich überführt und dort erweitert, endlich die Revolution verursacht hatten: ihr Werk beruhte auf den „Prinzipien von 1789". Das war nur folgerichtig. Denn während die Dänen sich deutscher Vormundschaft bequemten, waren die Norweger das ganze 18. Jahrhundert hindurch im regsten gei-

stigen Austausch mit England und Frankreich, hatten die norwegisch-dänischen Dichter beharrlich versucht, ihre englisch-französische Bildung gegen die dänische Deutschtümelei in die Wagschale zu werfen. So Holberg, so Tullin, so insbesondere die „Norwegische Gesellschaft“.

Allein, war der Anschluß an die westeuropäischen Nationen und die Aufnahme westeuropäischer Ideen politisch ein Gewinn, litterarisch wurde nun die feindliche Stellung gegen Deutschland dem jungen Gemeinwesen ein empfindlicher Schaden. Denn nur die Deutschen vollbrachten am Ende des 18. Jahrhunderts und im Anfang des folgenden den Umsturz der alten litterarischen Weltordnung, befreiten den Geist vom pseudo-antiken Klassizismus, verkündeten die Menschenrechte im ganzen Umkreis der Poesie. Sehr bald genossen die Dänen des Vorteils ihrer ständigen Verbindung mit den kühnen Neuerern; schon 1802 wurden ihnen durch Adam Oehlenschlaeger die „Prinzipien“ der deutschen Revolution vermittelt, während die Norweger, verblendet und erbittert gegen das Gute, nur weil es deutsch war, abseits standen und zurückbleiben mußten, weil sie stehen blieben.

Wie hätte das nun unmittelbar nach 1814 besser werden sollen, als man, auch vor Dänemark sich verschließend, wie auf einer Insel hauste? Die junge Universität zu Christiania (eröffnet 1811) war im Vergleiche mit der dänischen eine schlecht ausgerüstete, untergeordnete Schule, die stolze Hauptstadt des Königreichs Norwegen eine Provinzstadt ohne gesellschaftliche Sammelpunkte, ohne ein größeres Tagblatt, ohne eine Wochenschrift, ja ohne eine richtige Buchdruckerei.

Die Zeit der Entwicklung nun von 1814 bis zum kraftvollen Eingreifen Ibsens und Björnsons gegen die Sechsziger Jahre hin wird von den trefflichen norwegischen Litterarhistorikern L. Dietrichson und Henrik Jäger, deren Führung wir uns gerne vertrauen, ungefähr übereinstimmend in Zeiträume geteilt:

Erster Zeitraum: die patriotisch-unkritische Zeit unter andauernder Herrschaft des platten Rationalismus, von der Trennung

von Dänemark bis zu Wergelands und Welhavens Auftreten, 1814 bis 1830.

Dem Sonnenaufgang zu Eidsvold ging eine ziemlich lange Morgendämmerung voran. Sie spiegelt sich in den wässrigen Versen älterer norwegisch-dänischer Poeten, die im Anfang des Jahrhunderts für immer in die Heimat zurückkehrten. Hatte man 1801 noch von „nordischen Männern" im Allgemeinen gesungen oder vom „Danebrog", von „Daniens Strand" im Besondern, 1808 schon ändern sich die Benennungen. „Für Norwegen" erklingt das Lied, „Norwegens Mut", das „Nordmeer", „Norwegens Felsen" empfangen den Zoll der Begeisterung. Und die Präludien schwollen zu endlosen Chören an, als dann der Tag erschienen. „Norwegens Bergzinnen", vor allen das Dovre-Gebirge, müssen immer wieder der Zeit trotzen, „Norwegens Gießbäche", vor allen der Sarpen-Fall, immer wieder dazu rauschen; „der Vorzeit Glut in Normanns Brust" will und wird nicht ersterben, denn der „Nordbewohner" ist und bleibt ja „ein Schoß vom alten Heldenstamm"; noch, stets oder ewig wohnt er ruhig, stolz, frei auf seiner Väter Grund u. s. w. ins Unendliche. Solcher Lyrik wurde gleich die Fülle geboten in einer Sammlung, die unter dem Titel herauskam: „Nor, eine poetische Neujahrsgabe für 1815". Zwanzig Lyriker auf einmal traten vor das lauschende Vaterland. „Norwegens Löwe" wollte beweisen, daß er brüllen konnte. Doch nein, es waren nicht diese Töne. Sie alle schlugen die Harfe. Das Wort „harpen" reimt sich so schön auf „Sarpen". Und immer noch mußte „Ceres niederlächeln", nur nicht mehr auf die „Zwillingsreiche", sondern auf Norwegen allein. Die ganze Phraseologie der Zeit vor Oehlenschlaeger blühte hier wieder auf, entfaltete sich wenigstens wieder wie die vertrocknete Jericho-Rose im Wasserglase.

Sie wollten erhaben sein und wurden bombastisch. Aber das Publikum war so genügsam und für alles Kraftpatriotische so dankbar. Es gab „gekrönte" Nationalgesänge, denn Wohlmeinende stifteten Preise und reizten damit noch den Wetteifer selbst der Unbegabtesten. Auch das alljährliche Konstitutionsfest verlangte immer

frische Festgesänge. Die lächerlichsten Übertreibungen erregten keinen Anstoß. Einmal doch, da ein feuriger Skalde sang:

Ob auch der Erdball wankt erschüttert:
Norwegens Felsen bleiben stehn.

Er sah selbst ein, das ging nicht, und wurde sehr bescheiden:

Ob auch der Erdball wankt ein wenig:
Norwegens Felsen bleiben stehn.

Eigentlich hat erst Ibsen durch seinen beißenden Spott in „Brand" und „Peer Gynt" den Phrasenschwall abgedämmt.

Der Bergenser Lyder Sagen (1777—1850), der älteste nach Jahren sowohl wie nach Anschauungen, sei hier, nicht seiner poetischen Erzeugnisse wegen, sondern als typische Gestalt eingereiht. Typisch, sofern er sich rastlos bemühte, seine Landsleute zum Idealen zu erziehen, persönlich in seinem Kreise, im Kleinen erstrebend, was berufnere Kunstgenossen dann für das Große und Ganze wirkten, von Welhaven an, der ihn an der Bergener Lateinschule zum Lehrer hatte, bis auf Henrik Ibsen herab. Seine wahrhaft befruchtende Thätigkeit reichte weit über die Grenzen der Vaterstadt hinaus durch die vielen tüchtigen Männer, denen er auf der Schulbank den Sinn für das Schöne und die Kunst für immer eingepflanzt hatte. Lyder Sagen starb in demselben Jahre, in dem Ibsens „Catilina" erschien.

Schon nach anderen litterarischen Führern als der Anakreontiker Sagen blickt der um so weniges jüngere Johan Storm Munch (1778—1832) aus, nach Oehlenschlaeger und Schiller. Durch die Übersetzung des „Don Carlos" schenkt er der norwegischen Bühne den reimfreien dramatischen Vers; ja, der erste Übersetzer der Sagas in die Landessprache, beschreitet er wie ein Herold den Weg der Kommenden. Der Familie Munch verdankt Norwegen überhaupt eine Anzahl in Kunst und Wissenschaft ausgezeichneter Männer: außer diesem liebenswürdigen Lyriker seinen Oheim, den genannten Edvard Storm; seinen Sohn Andreas, einen geschätzteren Lyriker als die beiden; seinen Neffen P. A. Munch, den Geschichtschreiber des Landes.

Wollten sich die einen gegen den frischeren Luftzug von Süden her ängstlich schützen, so rissen wieder andere gleich Thür und Thor auf: nicht sowohl für Goethe und Schiller als für die allerneuesten, einen Tieck, einen Novalis und besonders Fouqué. Diese Verehrung der Romantiker, wenn sie auch rasch genug vorüberging, hatte doch den Nutzen, die norwegischen Dichter zu größeren Stoffen und Aufgaben hinzuneigen. Die beiden, von denen das hauptsächlich gilt, sind Mauritz Hansen (1794—1842), Norwegens erster Novellist, und Henrik Anker Bjerregaard (1792—1842), Norwegens erster Dramatiker.

In Mauritz Hansen ist ein echtes Talent, das sich aus Not zum Schnellschreiber für Taglohn herunterwürdigen mußte, frühzeitig zu Grunde gerichtet worden. Drei Viertel seiner Erzählungen sind, der Mode zu Gefallen, Ritter-, Räuber-, Saga-Romantik. Nur wo er den Schauplatz nach Norwegen, die Handlung in die zeitgenössische Umwelt verlegt, bewährt sich sein künstlerisches Vermögen und fördert die Litteratur, denn ins Menschenleben keck hineinzugreifen, das war damals ein neuer und vielverheißender Gedanke. Zumal sein Dialog hört sich oft so natürlich an, daß erst Ibsen und Björnson wieder gleich Gutes geleistet haben.

Auch sein Freund Henrik Bjerregaard erprobte sich allein an Stoffen des täglichen Lebens als Dramatiker. Sein „Gebirgsabenteuer" hat jetzt, nach zwei Menschenaltern, die Anziehungskraft noch nicht eingebüßt, denn immer noch erfreut daran die treffende Schilderung der Zeitverhältnisse, die geschickte Anwendung der Lokalfarbe, der muntere Vaudeville-Humor des Verfassers. Eine Verhörszene ist in echt Holbergischem Geiste gehalten, und über das Ganze breitet sich die prächtige Laune, die Holberg festivitas zu nennen liebte.

Während neben Hansen und Bjerregaard noch die viel Geringeren, Conrad N. Schwach und Simon O. Wolff, ihre Bewunderer fanden, war schon ein jüngeres, weniger leicht zu befriedigendes Geschlecht herangereift, hatte sich kritische Waffen geschliffen und schnitt ihnen unbarmherzig ins Fleisch. Abgenützte Stoffe, ab-

genützter Stil, rief man ihnen zu, fort mit dem alten Plunder! Die Dichterharfe ist zur Spieldose geworden, die immer dieselben Stückchen herunterleiert. „Das ziemlich allgemein und leicht zu erwerbende juste-milieu“ wurde vom Gebiete der wahren Poesie ausgeschlossen und diese als „eine selbständige schöne Kunst“ für immer vom „behaglichen Zeitvertreib“ und der patriotischen Gelegenheitsdichtung mit ihrer unbeschränkten licentia poetica getrennt. Es beginnt der

Zweite Zeitraum: der Streit um das Wesen und die Bedeutung des Nationalen, von Wergelands und Welhavens Auftreten bis zu Wergelands Tod, 1830—1845.

Der Streit entspann sich zuerst zwischen den beiden fast gleichaltrigen Kämpen, als Welhaven Wergelands früh entstandenes Hauptwerk kritisch zu vernichten trachtete. Durch die, zumal im Anfang, grob persönliche Art der Fehde wirkt doch überall hindurch, was ihr den litterarischen Charakter verleiht, der schroffe Gegensatz der Prinzipien: zügelloses Norwegertum, Sturm und Drang auf der einen, Vorliebe für dänische Geistesbildung, litterarischer Geschmack und ausgeprägt wissenschaftlicher Sinn auf der andern. So scharte sich denn um Wergeland die radikal-nationale, die „Bauernpartei“, um Welhaven allmählich die Partei der „Intelligenz“.

Henrik Arnold Wergeland, geboren 1808, wuchs auf zu Eidsvold, auf der Geburtsstätte der norwegischen Freiheit, wo sein Vater, einer ihrer Mitbegründer, Pfarrer war. Schon die Schriften des Vaters atmen glühende Liebe zur Heimat und Haß gegen Dänemark, und von ihm erbte Henrik auch den Hang zum Pathetischen, zum Uebertriebenen und Gewaltsamen. Eine sonderbare Erziehung nach Pestalozzischen Grundsätzen, vom Vater in einem Schriftchen: „Henricopädie“ erläutert, hatte in den Jünglingsjahren zunächst kraftgenialen Übermut zur Folge. Er spielte ein wenig den Prinzen Heinz. Shakespeare war auch sein Stern der höchsten Höhe, und um ein von ihm Stella genanntes Glück der nächsten Nähe zu verdienen, zwang er sich endlich zu geregelter Arbeit.

An Shakespeare ahmte er freilich nur die lose Form, Mischung

von Vers und Prosa, häufigen Wechsel des Ortes nach, denn er las ihn wie unsere Klinger und Lenz, machte sich ihn zu eigen wie unsere Schlegel und Tieck, wollte ihn überbieten und geriet so in seinen dramatischen Arbeiten geraden Weges in die Parodie. Die „Gedichte, erster Ring", — „Harfenklänge über Freundschaft und Liebe, Freiheit und Vaterland" —, sind aber von allem Barocken, was der Strudelkopf herausschleuderte, das Barockste.

1830 schon trat, nein, stürmte er auf den Plan mit dem Hauptwerke: „Die Schöpfung, der Mensch und der Messias", das er selbst bezeichnet als „das Epos der Menschheit, die Bibel der Republikaner". Es offenbart „sein ganzes Inneres", und sein Leben sollte nur „ein wahrheitsgetreuer Kommentar" dazu werden. Noch sechzehn Jahre später, da er es auf dem Sterbebett mit letzter Kraft umarbeitete, fühlte er sich von derselben Überzeugung durchdrungen.

Einzig nach Form und Wesen steht dies dithyrambische Mysterium eines Zweiundzwanzigjährigen in gesamter Litteratur, dies improvisierte Weltgedicht über der Menschheit Ursprung, Entwicklung und letzten Zweck. Es zerfällt in drei Hauptabschnitte, die in der ersten Ausgabe mit den Worten des Titels, in der zweiten „Die Schöpfung", „Die Verirrung", „Die Erlösung" überschrieben sind. Nirgend herrscht dogmatische Anschauung; die Gestalten und Ereignisse des alten wie des neuen Testamentes verwertet der Dichter mit Freiheit zu Trägern seiner oft sehr eigenartigen Erfindungen, zu Symbolen einer alle philosophischen und staatlichen Theorieen der Zeit umfassenden Weltansicht. Denn, was ihn erfüllt und begeistert, sind allgemein europäische Ideen, wie sie unmittelbar vor der Julirevolution die Gemüter bewegten, ein wenig vermengt mit den Lehren des Rationalismus im 18. Jahrhundert und den sozialistischen Träumereien des Saint-Simonismus. Die geschichtliche Auffassung der Religionen, die erst das 19. Jahrhundert zur Wissenschaft erhob, zeigt hier schon ihre ersten Ansätze, und der revolutionäre Haß gegen jegliche Tyrannei ist durch die Reaktion der Zwanziger Jahre verstärkt worden. Die verschiedenen Strömungen

aber dürfte der junge Epiker aus den Schriften des skandinavischen Philosophen Treschow seiner Dichtung zugeleitet haben. Er glaubte natürlich sein Bestes zu geben in diesen eingeschalteten Betrachtungen und Erörterungen, über die wir heute blätternd hinwegeilen, um uns rein dichterischen Stellen zuzuwenden, den oft schön bebauten Lichtungen in einem Urwald der Phantasie.

Das erste Menschenpaar beseelt nicht der Schöpfer selbst, der in heilig-geheimnisvoller Verborgenheit waltet, sondern zwei Geister, ein zweifelmütig-kraftvoller Geist und ein liebend sich begnügender, in ihrer Gemütsanlage etwa Byrons Cain nnd Adah entsprechend. Abiriel, den Unzufriedenen, der die Sterne nicht pflücken kann, wenn ihn darnach gelüstet, überkommt beim Anblick des noch nicht zum Leben erweckten Menschenpaares der Gedanke, „sich selbst aus dem Himmel zu verbannen", sich „ein Heim" zu suchen in diesen Erdbewohnern, „denen die Blumen Sterne sein werden". Er verschwindet im Manne, der erwacht und aufspringt. Voller Verzweiflung über den „Geistes-Selbstmord" seines „Seelengeliebten", verschwindet der andere, Ohebiel, im Weibe, auf daß aus ihren Augen dem Freunde ein gleicher Geist entgegenblicke, auf daß die sinnliche Liebe vergeistigt, veredelt, verhimmlischt werde.

Im zweiten Teile dann wird das Aufkeimen der Liebe zwischen Adam und Eva sehr kühn, aber naiv, echt, mit vielen schönen Einzelheiten neben ungewollt komischen geschildert. Adam bringt das erste Opfer — der in der Gewitterwolke sich verhüllenden, erzürnten Sonne. Sogleich stößt er den Altar furchtlos wieder um, zum Zeichen, daß er geben kann und nehmen, frei wie Gott. Eva erschrickt und weint und bringt dem Mond ihr Haar zum Sühnopfer. Da richtet Adam den Altar wieder auf, zum Zeichen, daß er bereit ist, seinen Willen zu überwinden.

Gottheit der Menschen, sieh, wir sind so frei,
Daß wir mit selbstgeschaffner Frommheit opfern
Ein Teil von unsrer Freiheit, und doch frei
Sind wie zuvor.

Ebenso unbiblisch und eigen verläuft der Streit der Brüder:

eine Versinnlichung des ewigen Kampfes um das Mein und Dein. Äußerst realistisch, modern behandelte Szenen folgen, z. B. der alte Adam auf dem Sterbelager, von Kindern und Kindeskindern umringt. Ein Mann sagt seinem Sohne, er solle ihn nicht so alt werden lassen, lieber vorher erschlagen; ein Weib, sie wolle nicht so häßlich werden, so hinfällig wie Eva u. s. w. In die lange Reihe kulturgeschichtlicher Vorgänge, die weiterhin den Ursprung der Herrschaft, des Priestertums, der Kasten u. ä. erklären, sind „Zwischenspiele der Herzen“ eingeflochten, überaus zarte Liebesidyllen und Stimmungsbilder.

Der dritte Teil lehnt sich mehr an die Schrift an als die ersten beiden, aber Jesus ist doch nur „der vollkommenste Mensch“, der „Ohebiels Wärme“ mit „Abiriels flammendem Feuer“ in sich vereinigt. Das eigentliche Evangelium des Dichters verkündet der Schluß: daß die Lehre von der Liebe und Milde sich stetig ausbreiten, das ganze Menschengeschlecht zu Brüdern umwandeln werde. Dann findet „Jesu geistige Auferstehung“ statt, dann hat die Wahrheit, die Freiheit und die Liebe für immer die Lüge, die Knechtschaft und den Eigennutz verdrängt.

Trotz des Reichtums an Gedanken und Poesie war Wergeland in Gefahr, den Sinn für Maß und Verhältnisse gänzlich zu verlieren. Da brachte ihm ein scharfer Angreifer zum Bewußtsein, wie roh, noch im Entwurf, er sein Werk hinausgeschickt hatte. Der Mann, der ihn so weit wie möglich zügelte, so daß er sich wenigstens um die immer noch so mangelhafte Form letzter Hand bemühte, stand schon bereit, als hätte er nur auf das Erscheinen dieser 720 Seiten langen Dichtung gewartet.

Johann Sebastian C. Welhaven, geboren 1807 zu Bergen, ebenfalls Pfarrerssohn, empfing vom Vater das Bedürfnis nach Frieden, Milde und Harmonie, von der Mutter einen lebhaften, streitbaren Geist, Schlagfertigkeit und treffenden Witz. Gerade der Drang nach friedlich-harmonischer Ausbildung machte ihn zum Kämpfer, der die Waffen nicht sinken ließ einzig und allein, damit der von einem dichtenden Berserker gestörte Friede wieder hergestellt werde.

Einige Charakterzüge des jungen Welhaven kehren später beim jungen Ibsen wieder. Beide, denen die Umstände verwehrten, sich nach ihrem heißen Wunsch der Malerei zu widmen, rächten sich gleichsam dafür durch Karikaturen auf stadtbekannte Persönlichkeiten. Beide gewannen dann auf der Universität zu Christiania den Studien nur wenig Geschmack ab, sorgten nicht um Examen und Amt und gehorchten nur litterarischen Antrieben. Dabei verhehlten sie standhaft ihre bittere Armut, ihre kärglichen Mahlzeiten, ja bewahrten noch eine gewisse Eleganz, etwas Aristokratisches, in Kleidung und Auftreten. Welhaven aber, im Gegensatz zu dem energischeren Ibsen, bedurfte eines derben Stoßes, um sich aus der ästhetischen Beschaulichkeit zu ermannen. Als ihm von Wergeland dieser Stoß versetzt wurde, war er selbst noch litterarisch unfertig und unsicher. Erst im Streit und durch den Streit entwickelte und stärkte er alle seine Fähigkeiten.

Anfänglich schwirrten grobe Gedichte und Epigramme hinüber und herüber. 1822 folgte als schweres Geschoß Welhavens Buch: „Henrik Wergelands Dichtkunst und Polemik aktenmäßig beleuchtet" unter dem Wahlspruch: Calumniam sic effugio. Es sollte erhärten, daß der Gegner „mit allen Todsünden der Poesie gebrandmarkt sei". Wergelands Vater antwortete. Seine „Gerechte Beurteilung von Henrik Wergelands Poesie und Charakter", klar, tüchtig und freimütig, bekämpft den „Gewissenszwang" auf ästhetischem Gebiete und verteidigt das Recht der Persönlichkeit schon vor Taine mit Tainischen Gründen. All das war indes nur Geplänkel, eine Streitigkeit im Studentenverein zwischen zwei Widersachern und ihren Freunden. Das ganze Volk empörte 1834 Welhaven gegen sich mit seinen geharnischten Sonetten: „Norwegens Dämmerung".

Norwegen schlummert in seiner Eiskruste, hebt der Prolog an, der Atem gefriert in der Luft, ein Sinn nach dem andern erlahmt, und Talglichter sind bald noch das Einzige, was leuchtet.

Man greift zum Stimulans im Kälteschauer:
Punsch trinken sie, verloben sich und tanzen,
Sonst schläft das Leben ein, und auf die Dauer.

Ich hab' im Schnee, zur Übung, einige Schanzen
Errichtet, eine hadrian'sche Mauer;
Hier spiel' ich nun mit litterarischen Lanzen.

Aber die Spitzen waren scharf und der Waffengang kein Spiel. Nach den empfindlichsten Stellen gezielt, verwundete jeder Stoß bis aufs Blut. Nicht nur den „Pöbelhäuptlingen, die ihre Standarten im Namen des Landes aufpflanzen", dem großmäuligen Patriotismus der Verführten so gut wie der Verführer wollen die Sonette zu Leibe:

Wir prahlen mit verrosteten Trophäen,
Mit unserm Himmel und mit unsrer Erde,
Und spreizen uns in eitler Kraftgeberde.

Und laut von unsern winterlichen Küsten
Gleich gen die halbe Welt wir mutig bähen
Und thuen groß, wo wir uns schämen müßten.

Fortschritt! — worin schreiten wir fort? Aufschwung! — wozu schwingen wir uns auf? In der Hauptstadt denkt man nur an Klatsch und Verleumdung; in Bergen nur an Fische; Drontheim allerdings, das urnorwegische, hat — seine Domkirche neu geweißt. Wahrlich, Norwegens Dämmerung wird nicht weichen, so lange die Nation nicht aus dem Schlummer erwacht, der bleiern stets die Augen wieder zudrückt, die sich öffnen wollen. Daß der Dichter zuletzt beteuert, schon einen Schimmer des aufsteigenden Morgenrotes, ja des lichtspendenden Tages zu erspähen, das berührt, nach einer so düsteren Schilderung der Zustände, fast nur wie ein Abschluß aus ästhetischen Gründen, ein künstlerisches Wiederanknüpfen an das gewählte Motto aus Byrons Lara: Night wanes, — the vapours, round the mountains curld, melt into morn, and Light awakes the world.

Dieselben Fehler und Unterlassungssünden strafte Ibsen später unerbittlich an seinen Landsleuten, nur daß er sie, die Welhaven peitschte, mit Skorpionen züchtigte. Und diesem schon wie später jenem tönte von allen Seiten der wütende Ruf entgegen: Volksfeind! Allmählich nahm dann der Streit einen durchaus politischen Charakter

an, und Welhaven überließ dessen Fortsetzung seinen Parteigenossen. Wergeland dagegen stürzte sich, als Journalist und Redakteur, erst recht ins Parteigetriebe, in seinen Anschauungen und Neigungen ein Vorläufer Björnsons. So ereiferte z. B. er sich schon für die „reine" Flagge, um derentwillen später Björnson förmlich den Kreuzzug gegen Schweden predigte.

Noch eine Fülle dramatischer und episch-lyrischer Dichtungen entströmten Wergelands beweglichem Geiste, doch nur wenige vollkommenere in der Form, keine an Ideengehalt und Phantasie reicheren als jenes erste große Werk. Wohl aber mögen wir seinen nordischen Verehrern beipflichten, wenn sie ihn nicht nur als Eponymos dieses wichtigen Abschnittes norwegischer Litteratur- und Kulturgeschichte feiern, sondern geradezu als die Verkörperung dieser drangvollen Zeit. „Er ist das junge Norwegen in seinem ganzen morgenfrischen Glanze, brausend, gährend, rastlos und thatenlustig."

Dritter Zeitraum: Bis zur Entdeckung des Sagastiles durch Ibsen und Björnson, 1845—1857. Gegenseitige Annäherung von Volk und Litteratur, Herrschaft der Volksdichtung, Emporkommen des Realismus.

Als sich die schwedische Romanschriftstellerin Frederike Bremer 1840 von Wergeland zu einer Schilderung des norwegischen Volkslebens Sagen und Überlieferungen erbat, erwiderte er, daß er von einer norwegischen Volkspoesie schlechterdings nichts wisse. Das Bändchen „Norwegischer Volkssagen", von Andreas Faye 1833 herausgegeben, war so gut wie unbeachtet geblieben; der Sinn für diese Schätze war selbst den Volkstümlern damals noch nicht aufgegangen.

Jetzt aber, nachdem der Kriegslärm der Dreißiger Jahre ausgetobt hatte, und man sich wieder ruhig mit Erwerb beschäftigen, am Besitz erfreuen konnte, wurden zwei wackere Schatzgräber, Asbjörnsen und Moe, die, durch das Beispiel unserer Brüder Grimm ermuntert und belehrt, „Norwegische Volksmärchen" (1842) ans Licht hoben, mit lautem Beifall begrüßt und fanden auf allen Gebieten emsige und glückliche Nachahmer. Ein Geistlicher in

Telemarken, M. B. Landstad, mühte sich viele Jahre um die Volksromanzen und bot dann das nordische Wunderhorn dar; ein Musiker, L. M. Lindemann, sammelte die Volksmelodieen; andere wandten sich den Volkstrachten zu und der heimischen Holzarchitektur. Geschichte, Sprache und Litteratur der Vorzeit wurden erforscht von Historikern wie Rudolf Keyser und Peter Andreas Munch, von einem Sprachgelehrten und Herausgeber altnordischer Denkmäler wie C. R. Unger. Ein philologischer Autodidakt, Ivar Aasen, veröffentlichte 1848 die Grammatik, 1858 das Wörterbuch der norwegischen Volkssprache; ein anderer (in der „Komödie der Liebe" erwähnter) Grammatiker, K. Knudsen, studierte die städtischen Mundarten und wies ihren Unterschied vom Dänischen, ihre Berechtigung nach.

So sah man denn das lang entbehrte Nationale endlich errungen, und die Begeisterung für alles, was mit dem Volk zusammenhing, für die Bauern und für die Landschaft, führte einen Umschlag in der Litteratur herbei. Lag bisher den Schriftstellern, — Söhnen von Beamten aus der Aufklärungszeit! — vornehmlich die Bildung der unteren Stände am Herzen, hatte besonders Wergeland bis zum letzten Tage seines Lebens unermüdlich an ihnen erzogen: jetzt ging man umgekehrt bei dem einfachen Manne in die Schule, jetzt wurde das nur als echt und wahr belobt, was den Gebildeten früher als Aberglaube und Ammengeschwätz verächtlich gewesen. Ein nationaler Poet hieß allein, wer die Gestalten der Volksphantasie zu Schutzgöttern, Kohlenbrenner und Holzhauer, Forellenfischer und Vogelschützen zu Helden erkor, und Welhaven, der hervorragendste Vertreter dieses Zeitraums überhaupt, wurde auch der hervorragendste Vertreter der neuen Bewegung auf seinem Gebiete, dem Gebiete der Lyrik.

„Huldrelyrik" hat man die von ihm in Schwung gebrachte Lyrik genannt: nach der norwegischen Waldnymphe. „Aus Berg und Wald hervor bringt ein ewiges Locken und Rufen; die Elben des Landes nahen mit ihren halb erstickten Erinnerungen und alten Klagen und wollen sie aller Welt verkündet haben", schreibt er an einen Freund und preist Norwegen als „das hochadelige Land, wo der poetische

Geist des Nordens wie durch einen unentweihten Urwald saust, wo von jeder Bergeshalde herzergreifende, unsterbliche Melodieen herwehen.“ Ein so inniges Naturgefühl wäre an sich dichterisch gewesen, hätte keiner allegorischen Vermittlung bedurft. Aber die Geister, die er rief, wurden er und die norwegische Litteratur nicht so schnell wieder los. Die Huldren, Noecken und Nissen schoben sich zwischen die Natur und den Beschauer, und das Walten und Weben in Flur und Hain wurde Fabelwesen beigelegt, deren engbegrenzte Daseinsäußerungen, stets schablonenhaft wiederholt, kaum eine Abwechselung gestatten. Einförmigkeit und Langeweile mußten das Ende sein.

Doch war nicht Welhavens gesamte Dichtung diesen Schemen unterthan. Vor und nach seiner Bekehrung zum Künstlich-Volkstümlichen reizten ihn mancherlei Motive und Einkleidungen und die verschiedensten fremden Muster, Heine, Byron, Schiller, die ihm nützlich deuchten, die Sprache schmeidigen zu helfen. Seelenverwandt oder dichterisch ebenbürtig zeigt er sich keinem von ihnen. Schon im Anfang seiner Dichterlaufbahn bespricht er einmal die „lyrischen Vorstellungen“ als „das Ergebnis einer hohen inneren Klarheit“. Allzu klar und zu wenig warm ist denn auch eine große Zahl seiner lyrischen Vorstellungen beschaffen. Er wußte seine schönen und edlen Gedanken sehr oft schön auszusprechen, doch eben nur auszusprechen und berichtet mehr, was er fühlte, als daß er es uns nachfühlen ließe, z. B. in den geistlichen Liedern, in denen er sich gegen das Ende seines Lebens mit der Gottheit in völligen Einklang setzte.

Dasselbe in sich verschlossene, vor jeder offenen Beichte zurückscheuende Dichtergemüt wie Ibsen, vermag er sein Bestes, wo er sich das Bekenntnis erleichtert, indem er es verhüllt. Seine mythologischen oder historischen Gestalten, die nordischen, antiken und biblischen, bergen überall ein Stück eigner Seelengeschichte oder seine persönlichsten Gedanken über fremdes Seelenleben. Glaukos, den unsterblich gewordenen, im Meere lebenden Fischer des Altertums, macht er zum Herrscher der dunklen Tiefe, der trotz heißer

Sehnsucht nach Luft und Sonne nicht mehr emporsteigen kann, weil ihn das Getier seines unterirdischen Reiches, Polypen und Mollusken, umklammernd niederzieht. Gemeint ist Wergeland. In der Verdammnis des fruchtlos sich quälenden Sisyphos empfindet er sein eignes Los. Aber einen Trost kennt er zugleich, den der antike nicht hat: so oft der mühsam den Berg hinaufgewälzte Stein wieder in die Tiefe rollt, zerschmettert er jedesmal einer Eule den Nacken. Bald, voll Vertrauen, ist er sich Nehemias, der den Seinen befiehlt, die Burg des Herrn zu bauen mit dem Schwert in der einen, der Kelle in der andern Hand; bald wiederum, in trüber Stimmung, jener Protesilaos, der auf dem Zuge gegen Troja zuerst an das Ufer sprang, aber auch als der erste fiel, in dessen Zelt keine Beute getragen wurde, dessen Ruhm verblich im Laufe der zehn Kampfesjahre vor den Thaten der andern.

Er starb 1873, erlebte also noch Ibsens und Björnsons ihn verdunkelnde Erfolge, ja noch die Vorboten ihrer modernen Werke. Als er aus dem akademischen Lehramte schied, feierte die studentische Jugend den geliebten Lehrer mit einem schwungvollen Chorliede, das Björnson gedichtet hatte.

Wie, von einem hohen, für die Übersicht günstigen Standpunkte aus, neben Wergeland seine geringeren Kunstgenossen, die Sivertson, Monsen, H. Ö. Blom u. a. fast verschwinden, so treten auch vor Welhaven und den Realisten die poetae minores dieses Zeitraums zurück, ein Jensen, Riis, Herre, Östgaard, Meltzer u. s. w., ja selbst der einst so viel gerühmte Andreas Munch (1811—1884). Hingegen lenken einige der verdienten Sammler heute noch auch als Lyriker und Novellisten den Blick auf ihre dichterischen Leistungen: Jörgen I. Moe, Ivar Aasen und vor allen Peter Christian Asbjörnsen (1812—1885), Norwegens erster Realist. Von jeher ein eifriger Jäger, Fischer und Naturforscher besaß er nicht nur eine gründliche Kenntnis des Landschaftlichen, der Tier- und Pflanzenwelt, sondern hatte auf seinen Ausflügen auch eine Reihe prächtiger Volkstypen zu skizzieren die günstigste Gelegenheit. Da regten ihn denn Crofton Crokers „Irische Elfenmärchen“ (deutsch

von den Brüdern Grimm) dazu an, seine „Norwegischen Feenmärchen und Volkssagen“ einem Erzähler in den Mund zu legen, und jedesmal erst diesen zu schildern und wie und wo er ihn getroffen, sein Zu-Hause, seine Lebensgewohnheiten, seinen Charakter. Allmählich wurde ihm der Rahmen wertvoller als die Geschichte, für die er ihn erfand, und er, der mit den Nixen beginnt, hört, ganz naturalistisch, mit den „Fuhrleuten“ auf, in dem so betitelten Abschnitte ein Meisterstück liefernd, das erst ein nachkommendes, an wirklichkeitsgetreue Darstellung gewöhnteres Geschlecht zu würdigen fähig war.

In andrem Sinne als er deutet über ihre Zeit hinaus Wergelands hochbegabte Schwester Camilla Collett (1813—1891). Schon 1855 prüfte sie, wenngleich noch tastend, in dem Romane: „Die Töchter des Amtmanns“ den sittlichen und praktischen Wert der Durchschnittsehen und warf später die Frauenfrage im Norden auf, welcher beiden Probleme sich Ibsen, nicht zum wenigsten durch sie geworben, in seinen erfolgreichsten Werken bemächtigen sollte. Ihr Leben und ihre Schriften näher zu betrachten, wird der zweite Band dieses Buches den passenderen Anlaß geben.

Am frühesten kreuzten Ibsens Bahn Aasmund Vinje und Paul Botten Hansen, seine akademischen Freunde und eine kurze Wegstrecke seine litterarischen Bundesgenossen. Botten Hansen (1824—1864), von nur mäßigem schöpferischem Talent, aber der Belesenste und Gebildetste, sei nur erwähnt um des Einflusses willen, den er auf die beiden andern geübt, und als langjähriger Herausgeber der Zeitschrift „Illustreret Nyhedsblad“, die, fortschrittlich geleitet, Ibsens damals noch unterschätzten Dramen und vielen seiner Gedichte eine Heimstätte gewährte. Aasmund Olafsson Vinje (1818—1870) aber hat in seiner absonderlichen Art an der Lösung der Kulturaufgabe in seinem Vaterlande keinen geringen Anteil gehabt. Es ereignete sich nichts in Politik und Kunst, Litteratur und Alltagsleben, worüber Vinje, erst als Berichterstatter einer Zeitung, dann als Herausgeber eines neuen Wochenblattes „Dölen“ (d. i. der Thalbewohner), es nicht der Mühe wert gehalten

hätte, sich vernehmen zu lassen, und er äußerte seine Ansichten so ursprünglich, frisch, volkstümlich, daß man ihn stets in Person vor sich zu haben meinte und ihn bald kurzweg „Dölen" nannte. Dabei ist sein stilistisches Geheimnis das alte, einfache: mit dem gemeinen Menschenverstande urteilen und das Urteil mit Humor, bieder und bissig, vortragen. Nur daß er ohne Wahl an allen Gegenständen so verfuhr und nicht bemerkte, wie der gemeine Menschenverstand das Kunstwerk niemals ermißt, wie der Humor, gegen Hohes und Ideales gerichtet, nur den Philister ergötzt. Zwar Ibsen begegnete er, ohne ihn überall zu verstehen, noch mit Achtung; mit Björnson, dem schnell berühmt gewordenen, war er schon aus Ärger nie zufrieden und tadelte, wo er ihn gewiß nicht erreichte. Seine „Ferdaminni", Reisebilder nach Heines Harzreise, seine erzählende Dichtung „Storegut" empfehlen sich ja durch manche vorzügliche Naturschilderung, manche schöne lyrische Stelle, und dies und jenes wackere Gedicht ist ihm geglückt; das wahre Verdienst erwarb er sich jedoch, indem er, das Gestrüpp der Romantik auszuroden und das Waldesdunkel zu lichten bestrebt, den Acker bereiten half für die Saaten jener Größeren.

So wären wir denn an dem Punkte angelangt, wo Ibsens emporsteigendes Gestirn in den Kreis unserer Beobachtung rückt und derart unsre ganze Aufmerksamkeit fordert, daß der Blick nur, wenn sich eine Vergleichung anbietet, nach den andern noch hinschweifen wird.

II.

Catilina.

Im Jahre 1850 erschien zu Christiania im Selbstverlag des Verfassers ein dreiaktiges Drama: Catilina von Brynjolf Bjarme. Es war das erste Werk Henrik Ibsens, das er im Winter 1848 auf 49 -- in seinem einundzwanzigsten Jahre — als Apothekerlehrling zu Grimstad heimlich des Nachts geschrieben hatte. Dies Buch ist jetzt eine große Seltenheit, denn es wurden nur fünfundvierzig Exemplare der kleinen Auflage verkauft, der Rest wanderte als Makulatur in einen Krämerladen, um dem Verfasser und seinem getreulich mit ihm hungernden Freunde Ole Carelius Schulerud für einige Tage des Lebens Notdurft zu verschaffen. Doch war das Drama damals, besonders in Studentenkreisen, nicht unbeachtet geblieben. In der zweitobersten Klasse der Kathedralschule zu Christiania, wo die Schüler als Aufgabe im Norwegischen selbstgewählte Stellen aus Dichterwerken vorzutragen pflegten, wurden nach dem Bericht eines ehemaligen Schülers von mehreren ziemlich lange Stellen aus „Catilina" vorgetragen. Henrik Ibsen war nicht der einzige Jüngling, den die Ereignisse jener stürmischen Zeit: die Februarrevolution, der Aufstand in Wien, die Märztage in Berlin, die Erhebung in Ungarn und an anderen Orten „in tyrannos" begeistert hatten.

Gab auch das Jahr Achtundvierzig die rechte Stimmung zu einem revolutionären Werke, so war es doch ein äußerer zufälliger Anlaß, der ihm gerade diesen Stoff in die Hand spielte. Um sich vom Apothekerlehrling womöglich zum Studenten der

Medizin emporzuschwingen, hatte er sich in Grimstad verstohlens auf das examen artium vorbereitet, von dem die Zulassung zur Universität abhing. Sallusts Catilina und Ciceros catilinarische Reden gehörten zu dem Pensum, das durchgearbeitet werden mußte. Der Eifrige „verschlang" diese Schriften, und in wenigen Monaten war das Drama fertig. Der Held seines ersten Werkes — Catilina! das ward damals und später misgünstig hervorgehoben. Hätte sich dem Dichter der Räuber zu seiner Zeit eben dieser Stoff und nur dieser Stoff geboten, er hätte wohl auch statt „eines Catilina" den Catilina zum Helden erwählt. Den beiden jugendlichen Tyrannenhassern war eines gemeinsam: der Haß war, wie bei Schiller so bei Ibsen, aus persönlichen Verhältnissen entsprungen. Nur daß er bei Ibsen viel tiefer wurzelte und bis in seine vierziger und fünfziger Jahre hinein an Lebensumständen und Erfahrungen immer neue Nahrung fand.

Henrik Johan Ibsen, geboren den 20. März 1828, hatte seine Kinderjahre in einem schönen, behaglichen Heim verbracht, das des Vaters Wohlstand und geselliger Sinn Jahr aus Jahr ein mit Freunden und Gästen bevölkerte. Seine Vaterstadt Skien war damals eine kleine Stadt — nach der amtlichen Statistik von Norwegen zählte sie 1835 nur 3200, 1845 nur 4024 Einwohner — aber sie hatte ihre Aristokratie und ihre Plebejer. Zu der ersten Klasse gehörten außer den „hochgebildeten, wohlhabenden und angesehenen Familien", die in der Stadt selbst ansässig waren, die Mitglieder einiger vornehmen Geschlechter in der Nachbarschaft und die Lehrer an den gelehrten Schulen Skiens. Die Aristokraten bildeten einen streng abgeschlossenen Kreis, so daß, in einem so kleinen Gemeinwesen, Reibungen zwischen ihnen und den Plebejern nicht ausbleiben konnten. Die ganze Stärke des Gegensatzes sollte Henrik empfindlich fühlbar werden, als — in seinem achten Jahre — das Geschäft des Vaters und damit Glück und Wohlstand der Familie zusammenbrach. Der völlige Umschlag in den Verhältnissen und mehr noch in den Gesinnungen und dem Benehmen der „Gesellschaft" machte auf den nachdenklichen, von

früher Jugend an scharf beobachtenden Knaben einen unauslöschlichen Eindruck. In einem seiner frühesten Gedichte wird die Menschheit in zwei Klassen geteilt: die geladenen Gäste beim Feste des Lebens und die armen Zuschauer auf der Straße, die zu den beleuchteten Fenstern emporstarren, vom Nachtwind durchschauert.

Aber nicht bloß die sozialen Zustände, das Leben überhaupt sah der junge Henrik in der düstersten Beleuchtung. Ein merkwürdiger Schulaufsatz ist uns, in den Grundzügen wenigstens, erhalten. Er schildert, wie plötzlich im Traum ein Engel über dem im Gebirge Entschlummerten steht und ihn auffordert, zu folgen: „Ein Gesicht will ich dich sehen lassen, das Menschenleben in seiner Wirklichkeit und Wahrheit." Sie schreiten unter hoch sich wölbenden Felsen über ungeheure Stufen hinab in eine gewaltige Totenstadt, wo in schwach dämmerndem Lichte, wie es Kirchenmauern und weiße Grabkreuze über den Friedhof werfen, endlose Reihen gebleichter Gerippe den dunklen Raum erfüllen. „Hier siehst du", spricht der Engel, „alles ist eitel". Da kommt ein Sausen, wie von den ersten Stößen eines beginnenden Sturmes, wie ein tausendfach stöhnender Seufzer, und der wächst an zum heulenden Sturme, so daß die Toten sich bewegen und ihre Arme ausstrecken — —. Daß sich hier ein Dichter ankündigte, erkannte damals niemand; er selbst suchte seine Begabung und seine Zukunft auf einem andern Gebiete.

Schon in der ersten Schulzeit hatten Ibsens gute Anlagen zum Zeichnen und Malen die Bewunderung der Kameraden erregt, aber die Künstlerträume und Hoffnungen, mit denen er sich trug, mußten unter den veränderten Umständen aufgegeben werden. Er war darauf angewiesen, möglichst bald das tägliche Brot zu verdienen. Aus dem kleinen Skien kam er, sechzehn Jahre alt, in das noch kleinere Grimstad, ein Städtchen von 800 Einwohnern, und statt mit Pinsel und Palette zu hantieren, sollte er Tränke mischen und Pillen drehen. Nun erst lernte er die ganze Bitterkeit seines Loses kennen: arm sein, das war nichts — mit heiterem Mute hat er später als angehender Schriftsteller die erste Zeit in Christiania

gedarbt und gehungert; aber dem eingeborenen, übermächtigen Drange nicht nachgeben dürfen, das nicht sein sollen, wozu er sich im Innersten berufen fühlte: das ist dem künftigen Dichter des „Brand“ unmöglich geworden. Bezeichnend lauten die ersten Verse seiner ersten dramatischen Dichtung:

Ich muß, ich muß; es mahnt mich eine Stimme
In tiefster Seele, — folgen will ich ihr.

„Catilina“ sollte kein sogenanntes historisches Drama werden. Auf dem letzten Blatte der Ausgabe von 1850 bemerkt der Verfasser: „Was die Thatsachen angeht, die diesem Stücke zum Grunde liegen, so sind sie allzu bekannt, als daß man nicht sogleich sehen sollte, welche Abweichungen von dem geschichtlich Wahren gemacht worden sind und daß das Geschichtliche blos teilweise benutzt wird, so daß es beinahe nur als Einkleidung für die durch das Stück gehende Idee zu betrachten ist. Daß sich der Verfasser geschichtlicher Namen für Personen bedient hat, die in Hinsicht auf ihren Charakter wie auf andere Umstände anders auftreten als man sie aus der Geschichte kennen lernt, — wird hoffentlich entschuldigt werden, zumal da diese Namen kaum so hervorragend sind, daß ihr Auftreten unter Verhältnissen, unter denen sie in der Geschichte nicht angetroffen werden, störende Eindrücke hervorrufen könnte.“ Als er das Schlußwort (vor dem Stücke selbst?) gelesen habe, sagt einer der ersten Ankündiger des Dramas, sei er ganz bereit gewesen, die verlangte Verzeihung zu gewähren; nur hätte ihm nicht geahnt, daß sie auch für die Hauptperson, für Catilina selbst erbeten würde. Nach Ibsens Meinung — damals wie fünfundzwanzig Jahre später — sollte seine Auffassung der Hauptperson keiner Entschuldigung bedürfen. In der Vorrede zur zweiten Ausgabe (1875) weist er darauf hin, daß doch verschiedenes Große und Bedeutende an einem Manne gewesen sein müsse, mit dem es Cicero, der unverdrossene Sachführer der Majorität, sich einzulassen nicht geraten fand, ehe die Dinge eine solche Wendung genommen hatten, daß mit einem Angriff keine Gefahr mehr verbunden war. Auch müsse man sich gegenwärtig halten, daß es wenige historische Personen giebt, deren

Ruf bei der Nachwelt so ausschließlich in der Gewalt ihrer Widersacher gewesen ist, wie der Catilinas.

Vasenius hat sich die Mühe gegeben, ausführlich nachzuweisen, daß Ibsens Catilina dem Catilina der neuesten historischen Forschung völlig entspreche. Viel näherliegend und notwendiger erscheint, was bis jetzt unterblieben ist: das Drama mit beiden Quellen genau zu vergleichen; denn aus den Abweichungen, Änderungen und Zusätzen wird sich erkennen lassen, was der Dichter hat darstellen wollen im Gegensatz zu dem, was er damals mit seinen Mitteln hat darstellen können. Seine jugendlichen Ansichten und Absichten sind aber einer um so gründlicheren Betrachtung wert, als der gereifte Mann erklärt, das Buch enthalte gar manches, was ihn später immer wieder zur Darstellung gelockt habe, manches, wozu er sich noch bekennen könne.

Cicero und Sallust entwerfen uns — der eine mit den grellen Farben des Anklägers, der andere mit den ruhigeren des Historikers — ein Bild von Catilina als von dem ruchlosesten und verabscheuungswürdigsten Menschen der Zeit. Doch können beide nicht umhin, hervorragende Eigenschaften des Geistes und Körpers in ihre Schilderung aufzunehmen, die sich mit gänzlicher Verderbtheit und Verkommenheit nicht wohl vereinbaren lassen. Dem Manne, der mit den Weichlingen und Schlemmern der Hauptstadt unaufhörlich allen zerrüttenden Lüsten gefröhnt haben soll, wird wiederholt eine unglaubliche Ausdauer im Ertragen von Hunger, Nachtwachen und Kälte nachgerühmt, und was Cicero im siebenten Abschnitt seiner dritten Rede über ihn vorbringt, liest sich absatzweise wie das Lob eines bedeutenden, zum Lenken und Befehlen geborenen Staatsmannes und Feldherrn. Ganze Sätze könnten mit leichter Änderung von Julius Cäsar selbst gesagt sein. Catilinas stolzes Wort: „publicam miserorum caussam pro mea consuetudine suscepi“ (Sall. c. 35) wird gestützt durch Sallusts Versicherung, daß „das ganze niedere Volk“ (c. 37) Catilinas Unternehmen gebilligt habe und daß der „Staat“ sicherlich eine große Niederlage erlitten hätte, wenn Catilina das erste Treffen

gewonnen oder wenigstens nicht verloren hätte (c. 39). Unter „der ganzen großen Menge“ der Anhänger Catilinas war nicht einer, der sich durch die ausgesetzten beträchtlichen Belohnungen zur Entdeckung der Verschwörung hätte verleiten lassen oder aus dem Lager Catilinas entwichen wäre (c. 36), und so wirft endlich noch die ausdrücklich bezeugte Tapferkeit und der Todesmut nicht nur des Anführers, sondern aller Verschworenen (c. 60; 61) einen versöhnenden Schimmer auf die Katastrophe.

Erinnern wir uns, wie sich der alte Strauchritter Götz von Berlichingen trotz der angestrebten Realistik unter Goethes Händen veredelt hat, „der arm getreuherzige Götz“, der einst in naiver Selbsterkenntnis den Wölfen zurief: „glück zu, lieben Gesellen, glück zu überall;“ ermessen wir an der idealen Gestalt Karl Moors, zu welch erhabenem Verbrecher Schiller den sallustischen Catilina emporgeläutert hätte, und betrachten wir dann, wie sich der unbelehrte, von der Welt abgeschnittene Apothekerlehrling von Grimstad diesen Charakter zurechtlegt — nicht um seine Arbeit mit Götz und den Räubern nach ihrem dichterischen Wert zu vergleichen, sondern um in seiner Auffassung des geschichtlich Gegebenen das Hervorbrechen eines neuen Geistes, des Geistes unserer Zeit zu beobachten.

Die ältere Tragödie bedurfte eines Helden im eigentlichen Sinne des Wortes; der modernen genügt auch ein Mensch, denn ihre Losung ist nur: alles verstehen. Und ist auch alles verstehen noch nicht alles verzeihen, so wird dadurch das Gebiet des tragisch Wirksamen doch unendlich erweitert. Klopstock tadelte an Goethe „die blind gegriffene Natur ohne Auswahl und Verschönerung“, also die Ausdehnung des Kunstgebietes über die damals gültigen Grenzen; heute ist es wieder die blind gegriffene Natur, wieder die mangelnde Auswahl und Verschönerung, was die Älteren an den Jüngeren, Malern wie Dichtern, zu rügen haben.

Nichts wäre einfacher gewesen, als dem Cicero und Sallust lediglich das Gute über Catilina zu entnehmen, das Abfällige wegzulassen und die Verbrechen zu Rachethaten im Stile eines Karl Moor zu adeln. Aber es war einfacher als wahrschein-

lich. Ibsen nimmt das Abfällige, wie den Stimmenkauf, unbedenklich herüber; er beschönigt die Verbrechen nicht, weder die geheimen persönlichen, wie die Verführung einer edlen Jungfrau, den tempelschänderischen Umgang mit einer Vestalin, noch die öffentlichen, Aufruhr und Brandstiftung. Aber das von den Gegnern gespendete Lob läßt dem kritischen Blick des jungen Autors die Schattenseiten allzu schwarz gemalt erscheinen; er zieht zunächst ab, was von den offenbar parteiischen Alten zu dunkel aufgetragen ist, und sucht dann das ganze, hiedurch einheitlicher gewordene Gemälde zu verstehen als das eines von Natur edlen und reichbegabten Mannes, den seine Zeit und Umgebung mit ihrer Verderbnis zwar angesteckt und befleckt, aber im Grunde nicht verderbt haben. Die Worte des Geschichtsschreibers: animus audax —varius—sui profusus, ardens in cupiditatibus—vastus animus—nimis alta semper cupiebat—agitabatur magis magisque in dies animus ferox inopia rei familiaris et conscientia scelerum—incitabant praeterea conrupti civitatis mores — zeichnen auch den Catilina des Dramas, doch mit dem beträchtlichen Unterschiede, daß Catilina nicht mehr „ingenio malo pravoque“ ist. Nun erhebt sich die Gestalt über das Gemeine, all die übrigen aufgezählten Eigenschaften rücken in ein verändertes, besseres Licht: statt entschiedener sittlicher Verderbtheit und Schlechtigkeit zeigt sich ein Hin- und Herschwanken zwischen Gut und Böse, ein Gegensatz von Wollen und Können, wodurch der „kühne“, „veränderliche“, „stets nach allzu Hohem strebende“ Charakter wahrhaft tragisch wird.

Mit dieser Auffassung des Charakters ist zugleich die Idee des Dramas gegeben, oder vielmehr diese Auffassung ist die Idee selbst. Das bestätigt der Dichter in der Vorrede zur zweiten Ausgabe so bestimmt wie bescheiden. „So manches, worum sich meine spätere Dichtung gedreht hat, — der Widerspruch zwischen Vermögen (evne) und Verlangen (higen), zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums Tragödie und Komödie zugleich — kommt hier schon in nebelhaften Andeutungen vor,

und ich faßte deshalb den Vorsatz, als eine Art Jubiläumsschrift eine neue Ausgabe zu veranstalten."

Die Andeutungen waren nicht so unklar und nebelhaft. Die Idee des Dramas wird — in der ersten Fassung sogar kenntlicher als in der zweiten — von Catilina selbst ausgesprochen. „Daß seine „edlen Seelenkräfte", seine „warme Begeisterung für ein thatenreiches Leben" „elende Bande" hemmen, „die das Streben des Geistes ersticken", — das empfindet er als den Fluch, den ein „dunkles feindseliges Geschick" ihm auferlegt hat. Das Wort „Bande" ist in der zweiten Ausgabe durch das allgemeinere „Verhältnisse" ersetzt. Aber daß die Verhältnisse, in denen sein besseres Selbst erstickt, insbesonders persönliche Verhältnisse — „Bande" sind, das eben ist das Bezeichnende, das Moderne schon in diesen Anfängen einer jungen Kunst. Das stärkste Gegenspiel wird angewendet, um Karl Moor und dessen Verbrechen zu rechtfertigen, um zu zeigen, daß da lediglich äußere Umstände einen selten gut angelegten Menschen in einen Räuber verwandelt haben. Ibsen dagegen versucht die „elenden Verhältnisse", die vor allen den edlen Seelenkräften zum Verderben gereichen, ins Innre seines Helden zu verlegen. Einem Bessern als Catilina hätten sich bessere Mittel, bessere Verbündete zur Rettung des Staates geboten; mit Genossen, wie er sie zu wählen gezwungen ist, kann nichts Großes, kann nur etwas Verbrecherisches ins Werk gesetzt werden. Aber nicht zu spät läßt ihn der Dichter das einsehen, läßt ihn nicht als Verbrecher wider Willen, der mit Bösen Gutes erreichen wollte, zu Grunde gehen: er erkennt klar, mit was für Männern er sich verbündet, er schleudert ihnen seine Geringschätzung mit so höhnischen Worten ins Gesicht, daß sie wütend die Dolche auf ihn zücken — ein feiner Zug! — und doch stellt er sich als Hauptmann an ihre Spitze. Zu sehr ein Kind seiner verderbten Zeit, sie einzurenken, will er wenigstens zerstören, vernichten, sich rächen, seinen glühenden Ehrgeiz befriedigen — ein Verbrecher aus verlorner Tugend.

Durch die Änderungen der zweiten Ausgabe, „starke" statt

„edle“ Seelenkräfte, „Verhältnisse“ statt „Bande“, sind — dem Bearbeiter unbemerkt — Spuren seiner jugendlichen Anschauungen verwischt worden. Treffend sagt H. Jaeger, die Psalmenklänge von Skien seien noch nicht völlig verstummt, der halbpietistische Idealismus, den Ibsen von Haus und Heimat mitbekommen, mache sich in der Auffassung von Catilinas Charakter — ich würde sagen von Catilinas Schuld — noch deutlich bemerkbar. Und wenn er sterbend von „dem lichten Frauenbilde“ Aurelia „nach rechts“, „zu den Wohnungen des Lichts und des Friedens“ geleitet wird, statt der dunklen Furia „nach links“, in den Tartarus zu folgen, so ist es trotz der heidnischen Einkleidung offenbar die Gnade von oben, die als „rosenfarbne Morgendämmrung“ heilverkündend auf ihn niederstrahlt. An einer andern Stelle der zweiten Ausgabe hat Ibsen, der durch die Überarbeitung nur klarer machen wollte, was ihm ursprünglich vorschwebte, der versteckt christlichen Anschauung nachträglich das rechte christliche Wort geliehen: er läßt seinen Helden nicht mehr den Wunsch aussprechen, zu vergessen, sondern „zu bereuen — zu bereuen!“

Das moralische Problem Catilina nahm die Aufmerksamkeit des jungen Dramatikers so sehr gefangen, daß er allem, was die Gewährsleute von den andern Mithandelnden erzählen, nur die flüchtigste Beachtung schenkte. Auch die sozialistische Seite der Verschwörung ist ihm völlig entgangen. Der ausführliche Bericht über die verschiedenen Bestandteile der Verschwörung in der zweiten catilinarischen Rede (8, 9, 10) bleibt ebenfalls unbeachtet. Wir finden im Stücke, den Manlius ausgenommen, nur eine einzige Klasse von Verschworenen, und für diese ist nicht viel mehr als die Namen aus den Quellen beibehalten. Selbst daß es „adelige“ junge Römer sind, erfahren wir nur aus dem Personenverzeichnis. Die Reden eines jeden könnten jedem andern zugeteilt werden, ohne daß das Geringste geändert wäre: der Autor sah sie nur insgesamt und mit gemeinsamen Zügen vor sich als die heruntergekommenen, liederlichen, höheren Strebens baren Gesellen, deren sich der Held in Ermangelung besserer Kräfte zu bedienen ge-

zwungen ist. Coeparius, Gabinius und Statilius werden in den Vorlagen allerdings nur erwähnt, nicht geschildert; Lentulus aber und besonders Cethegus sind bei Sallust und Cicero mit charakteristischen Zügen ausgestattet. Von Cethegus heißt es: mutig, ungestüm, schlagfertig, habe er unaufhörlich über die feige Unthätigkeit seiner Mitverschworenen geklagt; im Drama spricht er sich in einigen fünfzig Versen als ein ganz leichtsinniger Genußmensch aus und versichert nachdrücklich, er besitze keinen Ehrgeiz. Der geschichtliche Lentulus, dem berühmten Geschlechte der Cornelier entsprossen, senatorii ordinis und Prätor, bethätigte sich in allem als Catilinas rechte Hand. Eine Stelle bei Sallust (c. 47), die sich bei Cicero fast gleichlautend findet (III, 4), scheint jedoch darauf hinzudeuten, daß Lentulus für sich selbst die Macht erstrebte: er behauptete, nach den sibyllinischen Büchern werde er der dritte Cornelier sein, dem die Herrschaft Roms zufalle, Cinna und Sulla seien die beiden ersten gewesen. Diese Stelle — die wohl auch das Gespenst Sullas im letzten Aufzug veranlaßt hat — mag Ibsen bewogen haben, Lentulus als Gegner Catilinas aufzustellen. Vor allem aber wird zu Lentulus, dem Rivalen, dem schlechten und feigen Gesellen, Spiegelberg das maßgebende Vorbild gewesen sein. Wie Spiegelberg will er sich den Genossen zum Hauptmann aufdrängen, wie jener den Razmann zu bewegen sucht, wirbt er die Gladiatoren an, den Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen. Curius, roh, charakterlos und vermessen, von den Censoren wegen sittenlosen Wandels aus dem Senate gestoßen, ein Lüstling, der die Verschwörung nur aus Gewinnsucht verriet, wird verwandelt in einen jungen, unverdorbenen Verwandten Catilinas. Nur durch eine sinnbethörende Leidenschaft sich selbst und Catilina untreu, beweint er bald und sühnt den Verrat mit dem Tod auf dem Schlachtfelde. An Stelle der vornehmen, aber feilen Fulvia, der Geliebten des geschichtlichen Curius, durch die ihn Cicero zum Verrate bestechen ließ, tritt die Vestalin mit dem bedeutungsvollen Namen Furia, die sich den edlen Curius der Dichtung zum Werkzeug ihrer Rache umformt. Von Aurelia Orestilla, der Gemahlin Catilinas,

„an der abgesehen von ihrer Schönheit kein Guter je etwas loben konnte“ (c. 15), hat Ibsens Aurelia nur den Namen überkommen. Die Freigebigkeit, die der Orestilla nachgerühmt wird (c. 35): sie würde mit ihrem Vermögen nicht nur die Schulden ihres Gatten, sondern auch fremde bezahlen, wird die Scene mit dem bettelnden Soldaten hervorgerufen haben. Der Manlius des ersten Aufzugs ist der Selbstschilderung im 33. Kapitel des Sallust nachgebildet. Daß ein so biederer und bejahrter Mann „gewöhnlich“ die Gesellschaft von jugendlichen Taugenichtsen sucht, wird nicht weiter begründet. Im letzten Akte tritt er dann ganz als väterlicher Freund Catilinas auf, der nicht um erlittene Kränkungen zu rächen, sondern nur um seinem Liebling in Not und Gefahr zur Seite zu sein, den Krieg mitmacht. Die von Schuldenlast bedrückten, ihren Vorteil wohl berechnenden Allobroger endlich, die sich von Cicero als agents provocateurs benutzen ließen, sind hier, wo ihre Sprecher die Namen Ambiorix und Ollovico führen, einfältige, aus einem unverderbten Gemeinwesen stammende Leute. Auch reden sie mehr von Kränkungen ihrer Rechte, als von Schulden, und möchten gerne einen Kampf für die Freiheit wagen.

Hiemit sind alle tragenden Kräfte des Dramas genannt, alle Personen aufgezählt, ist alles erschöpft, was Ibsen den römischen Vorlagen entlehnte. Er verschmäht das geschichtlich gegebene Gegenspiel, verzichtet auf einen klar vorgezeichneten, theatralisch wirksamen Antagonisten wie Cicero, und überträgt das Werk der heimlich durch die Handlungen der Menschen waltenden Nemesis einer „Rachegöttin“ in Person, die sich ohne Umstände und Umschweife zu seinem Zwecke verwenden ließ. Noch hatte er die Anfangsgründe der schwierigen Kunst nicht gelernt, worin er sich später Meister erwies, alle Charaktere so zu modeln und sie so in Handlung zu setzen, daß sie unumgänglich ihrem Wesen gemäß das thun und sagen mußten, was seiner alles beherrschenden Idee diente. Insbesondere reichte seine Kenntnis des Seelenlebens nicht zu freier, selbständiger Charakterisierung des Gegenspiels und der Nebenpersonen hin. Sie alle haben nur so viel Gesicht und Per-

sönlichkeit als zum Zwecke unbedingt erforderlich ist. Die Verschworenen sind bloße libertins de fantaisie, viveurs d'opéra (Ehrhard) und die beiden Frauen so blutlose Gestalten, daß sie sich am Ende des Stückes zu allegorischen Schemen verflüchtigen. Catilina selbst ist richtiger aufgefaßt und empfunden als dargestellt. Alle die verschiedenen, oft gegensätzlichen Stimmungen und Gefühle, die er an den Tag legt, sind sehr wohl an derselben Person denkbar, entspringen derselben Wurzel. Aber wenn wir auch weder im Leben noch in der Kunst, weder in uns selbst noch in andern die verborgene Wurzel der Individualität je ergründen und ergraben können, so muß uns doch der Dichter alle Äste und Zweige aus einem sichtbaren Stamm entsprossen zeigen. Catilina gleicht einem Strauche, dessen Schößlinge getrennt, für die Anschauung unzusammenhängend, aus dem Boden sprießen.

Die gelegentliche Erwähnung Ciceros als eines persönlichen Feindes des Catilina deutet an, daß auch diese plastisch hervortretende Gestalt damals nur von der einen, dem Helden zugewendeten Seite gesehen wurde. Erst nachdem der „Bund der Jugend" geschrieben war, nannnte ihn Ibsen treffend und witzig den „Sachführer der Majorität". Um zwei Pole: das Individuum und die Gesellschaft drehen sich, wie sich wohl mit einiger Berechtigung sagen läßt, seine sämtlichen Dramen. Allein im „Catilina", sowie in allen Werken mit norwegisch-nationalem Stoff, ist das Augenmerk doch nur auf den einen der beiden Pole gerichtet, auf das Individuum. Die Majorität, die Gesellschaft, die dem Einzelnen irgendwie entgegensteht oder entgegentritt, ist zwar immer vorhanden, aber das ist noch nicht die scharf beleuchtete „kompakte Majorität", die „Gesellschaft" der modernen Dramen, mit der das Individuum den ungleichen Kampf — alle gegen einen — um sein Dasein, seine Daseinsberechtigung auskämpfen muß. Wir sehen Catilina anlegen, zielen, schießen, und erfahren, daß er nicht getroffen hat; die römische Gesellschaft, der seine Pfeile gelten, sendet keinen zurück: es ist nur eine Scheibe hinter der Scene.

Die idealen Anwandlungen, die der zwanzigjährige Anfänger

seinem Helden — wie er glaubt — nicht giebt, sondern läßt, ermöglichen ihm, durch den Mund Catilinas die eigene, aus der Zeit geborene Begeisterung für „Bürgerfreiheit“ und „Bürgergeist“, den jugendlich unbestimmten Haß gegen „die Mächtigen“, gegen „unrechtmäßige Gewalt“ laut werden zu lassen. Es werden wohl diese schwungvollen Stellen gewesen sein, die sich die Schüler der Kathedralschule zum Vortragen auswählten. Wie viel rein Persönliches außerdem in die Jugenddichtung eingeflossen ist, läßt eine briefliche Mitteilung der Schwester Ibsens erkennen. Eines Tages machten die Geschwister einen Ausflug auf den Kapitelsberg, eine mit Ruinen bekrönte Anhöhe in der Nähe von Skien. Dort oben ging dem schweigsamen Knaben das Herz auf, er gestand der Schwester seinen innigsten Wunsch: „Das Größte und Vollkommenste von allem zu erreichen, was an Größe und Klarheit zu erreichen wäre.“ „Und wenn du das erreicht hättest, was wolltest du dann?“ fragte sie. „Dann wollt' ich sterben“, war die Antwort. Im zweiten Aufzuge weiht Catilina der Betrachtung seines Lebens eine stille Stunde. Und was ist *sein* sehnlichster Wunsch?

— — nur einen Augenblick zu leuchten klar
und flammend wie das Meteor,
um einzuweih'n mit einer hehren That
den eignen Namen zur Unsterblichkeit —
ha! ich könnte zu derselben Stunde noch
das Leben lassen; — dann hätt' ich gelebt; —
ich könnte flüchten an den fernsten Strand,
ich könnte selbst den Dolch ins Herz mir stoßen, —

Auch der Monolog Catilinas, der das Drama mit den Worten: Ich muß, ich muß! so bezeichnend einleitet, liest sich fast durchaus wie ein persönliches Bekenntnis.

Catilina steht auf einem Hügel am flaminischen Weg und blickt, sinnend an einen Baum gelehnt, hinüber auf die abendlich beleuchtete Stadt:

Ich muß, ich muß; es mahnt mich eine Stimme
in tiefster Seele, — folgen will ich ihr. —

Ich fühle Kraft und Mut zu etwas Bess'rem,
zu etwas Höherem, als zu diesem Leben. —
Nein, eine Reihe zügelloser Freuden
befriedigt nimmer meines Herzens Drang.
Ich schwärme wild! Vergessen möcht' ich nur.
Es ist vorbei! Mein Leben hat kein Ziel. — —
— — — — — — — — — — — — —

(Nach einer Weile.)

Was wurde wohl aus meinen Jugendträumen?
Sie schwanden hin, wie leichte Luftgestalten —
nur bittere Enttäuschung blieb zurück; —
des Schicksals Raub ward all mein kühnes Hoffen.

(Mit Heftigkeit.)

Veracht' dich selbst! Veracht' dich, Catilina!
In deiner Seele fühlst du edle Kraft; —
und was ist wohl das Ziel für all dein Streben?
Nur Sättigung für sinnliche Begier.

(Ruhiger.)

Zuweilen doch, wie nun in dieser Stunde,
glüht heimlich ein Gedanke mir im Busen.
Ha, blick' ich hin auf diese Stadt, das stolze,
das hohe Rom, — und all die Niedertracht,
all das Verderbnis, drein sie längst versunken,
tritt scharf und klar vor meine Seele hin, —
laut ruft dann eine Stimm' in meinem Innern:
erwache, Catilina, — werd' ein Mann!

(Abbrechend.)

Doch, 's ist nur Gaukelspiel und nächtige Träume,
einsamer Stunden Hirngespinste nur.
Ein bloßer Laut der Wirklichkeit: sie flüchten
hinab in meiner Seele stille Tiefen. — — —
— — — — — — — — — — — — —

Dieser mit dem Wortlaut und der Interpunktion der schwer zugänglichen ersten Ausgabe wiedergegebene Monolog, sowie die folgenden, besonders die der Furia, mögen zugleich als Stilproben dienen, da für die Beurteilung ja nur die ursprüngliche Fassung maßgebend sein darf.

Nach Oehlenschlaegers und Schillers Vorgang in Jamben geschrieben, gemahnt das Drama doch in Stil und Sprachton an keinen von beiden. Einige Stellen in den ersten Akten werden durch den Reim gehoben, ohne aus dem dramatischen Rahmen allzu sehr hervorzutreten; die gereimten längeren Stellen des letzten Aufzugs — Catilinas Erzählung von seinem Traume, der beinahe strophisch anmutende Wortkampf zwischen Furia und Aurelia und das Finale — sind durch ein anderes Versmaß, sechsfüßige Trochäen mit Cäsur nach dem vierten Fuße und einer Zuschlagsilbe, absichtlich ausgezeichnet und auf starke lyrisch-musikalische Wirkung angelegt.

Der Ausdruck ist durchaus jugendlich mit allen Fehlern und Kennzeichen eines naiven ersten Versuches. Wo sich das rechte Wort im Augenblick nicht einstellen will, ersetzt es ein kecker Gedankenstrich. Unverkennbar indessen macht sich schon das Streben geltend nach dem lebendigen, zur Anschauung zwingenden Bilde und fördert neben erstarrten Metaphern und nicht mehr wirksamen Gleichnissen auch manches Ursprüngliche und fein Bezeichnende zu Tage.

Erstarrte Metaphern und wirkungslose nenn' ich solche: die bittre Schale des Schmerzes wird bis zum Grunde geleert; eine starke Hand ergreift das Steuer; Furia hält Curius in einem Netze gefangen, das er nicht zerreißen kann; — der Wurm, der sich mit dem Stachel verteidigt; die Schlange, die den Vogel mit dem Blicke festhält; Vöglein im Mutterschutz; — der schöne Lenz des Lebens; eine Wolke, die über die Seele zieht; das stürmende Meer zur Versinnlichung der Stürme im Innern. Oft aber empfängt auch das Abgenützte durch einen Zusatz, eine neue Wendung wieder Farbe und Frische.

Nicht totenbleich ist die Wange, sondern marmorweiß wie der Tod. Oder das beliebte Bild von dem Schiffbrüchigen, der sich verzweifelt an die letzte Planke klammert, wird schön weiter geführt:

Doch winkt ihm freundlich lächelnd eine Küste
mit grünen Hainen längs der Meeres Wogen,
da wacht die Hoffnung wieder auf im Herzen;
er strebt dahin, den lichten Wäldern zu.

Ein wahrer Fund ist das Beiwort „licht“: besonnter Laubwald, der sich im Wasser spiegelt — nach der Natur beobachtet und mit seinem hellen Grün symbolisch wirkend. Einer andern ebensowenig ursprünglichen Vorstellung verleiht auch das Epitheton erst Bildkraft: Aurelia hat Blumen in Catilinas Herzen zu pflanzen gesucht; aber ihrem Wachstum gebricht der warme Frühling, seine Seele ist ein schattenvoller Herbsttag.

Auffallend häufig, mindestens ein zwanzig Mal, wird das Licht in jeder Form, als Glut und Flamme, als Funke und Blitz, als Gestirn und Himmelsröte zur Vergleichung gewählt. Feuer glüht in den Adern; die Blicke flammen; die Kampflust loht; der letzte Funke des Römergeistes soll entfacht werden; Sullas Name steht wie ein Blitz am Nachthimmel, nicht wie ein freundlicher Stern; Catalina nennt sich selbst ein Meteor, er will mit dem Schreckensglanz des Kometen aufstrahlen über Rom; sein Leben war Nacht, eine rosenfarbige Morgendämmerung ist sein Tod. Wiederum aber giebt Verwendung an rechter Stelle oder feine Durchführung dem von jugendlichem Übereifer zu sehr abgenützten Mittel seine Wirkung zurück:

Das Leben der Vestalin in ihren Klostermauern ist matt wie das letzte Aufleuchten der Lampe. — Entsetzt über Furias Saumseligkeit im Dienste des Altars rufen die heiligen Jungfrauen: „Das Feuer erloschen!“ „Hier in meinem Herzen flammt es noch!“ erwidert die Haßerfüllte. — Aus der Situation ergeben sich Catilinas Worte an die Allobroger im Angesicht des in den letzten Sonnenstrahlen erglühenden Kapitols: auch um Rom flamme die Abendröte und Nacht der Knechtschaft hülle die Freiheit ein; doch an seinem Himmel solle bald eine Sonne aufgehen, vor deren Strahlen jählings das Dunkel schwinden werde. — Ganz ungesucht, aus lebhaft bewegtem Gemüte, gestaltet sich später das Sehnen des Helden abermal zu einem Blitz und Flammen sprühenden Gleichnisse:

> Ha, könnt' ich hoch empor wie Ikarus
> beschwingt durch's Blau des Aethers schweben,
> nnd lieh'n die hohen Götter dieser Hand
> für einen Augenblick nur Riesenkräfte,

ich faßte kühn den Blitz auf seiner Bahn
und schleudert' ihn herunter auf die Stadt,
und wenn die hohen lichten Flammen stiegen
und Roma sänk' in brauner Reste Staub,
da rief' ich aus dem Grab zu neuem Leben
den alten längst entschwundnen Römergeist.

In der zweiten Ausgabe hat der Dichter, ohne an mehr als einigen Stellen den Sinn zu ändern, seinem ersten Werke eine glatte, glänzende Form verliehen, die dem Inhalte nicht recht angemessen ist.

Er hätte uns lieber die naive ursprüngliche Fassung mit den unablässig wiederkehrenden Beiwörtern hoch, stolz, wild, groß, mit den wuchernden Gedankenstrichen und den ungezählten Ha! geben sollen. Denn das Stück hat ja doch ganz andere Gebrechen und Mängel als die des Ausdrucks — Grundfehler, die durch eine vollendetere Formgebung nur mehr hervorgehoben werden.

Der erste Aufzug ist lebendig und der reichste an Handlung. Fünfmal wechselt der Schauplatz. Vom flaminischen Weg, wo die vorbeiziehenden Gesandten der Allobroger Catilina aus mutlosen Gedanken zu neuen Hoffnungen und Plänen erwecken, werden wir in einen Säulengang der inneren Stadt versetzt unter die jungen römischen Taugenichtse, die zu verbrecherischer Selbsthilfe ratschlagend einen Anführer suchen. Die dritte Szene spielt im Vestatempel: Catilina schleicht sich ein zu einer nächtlichen Zusammenkunft mit Furia. Warum ihn sein Schützling Curius begleitet und hinter einer Säule verborgen alles mit anhört, wird nicht erklärt — es erklärt sich aus der Unbeholfenheit des Anfängers. Curius muß von leidenschaftlicher Liebe zu Furia erfaßt werden und noch in diesem Akte die lebendig begrabene aus der Gruft befreien. In der Vestalin liebt Catilina eine wahlverwandte, nur heftigere, gewaltsamere Natur. In beiden lebt derselbe Haß gegen einengende Verhältnisse, dasselbe Sehnen nach Luft und Licht und Freiheit. Mit Klagen und Anklagen betritt sie das Heiligtum:

Verhaßte Hallen — Zeugen dieser Schmerzen,
Zeugen der Qual, zu der ich bin verdammt!
Erloschen ist, was ich genährt im Herzen,
mein Trachten und mein Hoffen. Mich durchflammt,
mit eisigen Schauern wechselnd, Fieberwehen,
heißer und heftiger als die Flamme dort.

Ha, welch ein Schicksal! Was war mein Vergehen,
das mich gefesselt hält an diesen Ort,
das mir geraubt der Jugend froh Ergetzen,
im schönen Lenz des Lebens jede Lust?

Doch keine Thräne soll mein Auge netzen,
nur Haß und Rache lebt in dieser Brust.

Eh er scheidet, läßt Furia den Geliebten, den sie nur unter dem Namen Lucius kennt, feierlich ihrem Todfeinde Vernichtung schwören. Nach geleistetem Eide offenbart sich, daß der Elende, der ihre junge Schwester Silvia verführt und in den Tiber getrieben hat — er selbst ist, Catilina. Entsetzt eilt er von dannen, das heilige Feuer erlischt, die eintretenden Priesterinnen führen die Pflichtvergessene hinweg — zum Tode. Zwischen den düstern Vorgang und seine Fortsetzung in der Grabkammer ist geschickt ein kontrastierender Auftritt in Catilinas Hause eingeschoben: die sanfte Aurelia sucht den verzweifelt heimgekehrten Gatten liebevoll zu trösten und zur Flucht von Rom zu bewegen. Die Schlußszene zeugt ebenso von dichterischer Begabung wie von sicherm Blick für das Bühnenhafte. Ein unterirdisches Gewölbe, von schwachem Ampellicht spärlich erhellt; im Hintergrunde eine große eiserne Thüre; mit langen, schwarzen Gewändern bekleidet steht Furia in lauschender Stellung.

— Es dröhnet hohl. Es donnert wohl da oben —
der ferne Lärm dringt bis zu mir herab —
— doch in der Unterwelt hier ist es stille!
— Ha! bin ich zu ewig matter Ruh verdammt? —
Soll ich auch hier in wirren Labyrinthen
nicht wandern — frei, wie stets mein Sinn gewesen? — —

(Nach einer Pause.)

Das war ein seltsam Leben; — seltsam Schicksal.
Gleich dem Kometen kam es und verschwand.

Er fand mich! Wie gewalt'ge Zauberkraft —
zog innre Sympathie uns zu einander; —
Ich war die Rachegöttin, er mein Opfer; — —
— doch folgt' die Strafe bald der Rächerin!

(Pause.)

Nun ist es droben still. Entfern' ich mich
abwärts — allmählich — von des Lichtes Wohnung?
Ha! wohl mir, wenn's so ist, — wenn das Verweilen
in diesem Abgrund eine Flucht nur ist
ins dunkle Reich hinab auf Blitzes Schwingen, —
wenn ich mich nähere schon dem wilden Styx!
Da rollt die Woge bleischwer gen das Ufer,
da rudert Charon lautlos seinen Kahn. —
— Bald bin ich dort! — da will ich still mich setzen
am Landungsplatze, — fragen jeden Geist,
die flüchtigen Schatten, die vom Reich des Lebens
mit leichtem Tritt sich nah'n dem Land des Todes, —
— will jeden fragen, wie sich Catilina
— gebahre bei den Lebenden da droben,
will fragen, wie er seinen Eid gehalten.
Den Toten leucht' ich mit der Schwefelfackel
bläulichem Lichte in die trüben Augen, —
denn unter Tausenden erkenn' ich Catilina.
— Und wenn er endlich kommt, will ich ihm folgen; —
— da machen beide wir die Überfahrt,
betreten beide Proserpinas Halle; —
und auch als Schatten folg' ich seiner Spur; —
wo Catilina ist, muß Furia sein.

(Pause.)

Ha, stetig schwüler wird die Luft um mich
und stetig schwerer jeder Atemzug; —
so nah' ich mich den dunklen Sümpfen schon,
wo still der Unterwelten Ströme fließen.

(Sie lauscht, — man hört einen schwachen Lärm.)

Ein dumpfer Schall? Das tönt wie Ruderschlag.
Der Toten Fährmann ist es, der mich heim
zu holen kommt, — doch hier, hier will ich warten.

(Die eiserne Thüre im Hintergrunde wird leise geöffnet und Curius zeigt sich, ihr winkend.)

Charon, sei mir gegrüßt! Bist du bereit,
mich einzuführen zu des Todes Hallen? — — —
Hier will ich warten! — —

Curius (flüsternd.)
— — Still! und folg' mir nur. — —

Hier hat nun die erwähnte Vorliebe für Feuer aller Art richtig den einzigen störenden Flecken in dem gut durchgeführten Bilde verschuldet: „auf Blitzes Schwingen" paßt nicht zu „allmählich abwärts."

Auf der Höhe des ersten Aufzugs vermögen sich, nach meinem Empfinden, die folgenden nicht zu erhalten. Die drei Szenen des zweiten, die uns in Catilinas Haus, in eine Schenke und wieder in Catilinas Garten führen, und der dritte, der ohne Szenenwechsel im Lager der Verschworenen in Etrurien spielt, sind viel ärmer an Handlung und trotz mancher schönen Stellen nicht reicher an Poesie. Was immer Catilina unternimmt, wo immer er sich befindet, stets taucht gespenstisch die gerettete Furia auf und verwandelt und lenkt, voll brünstigen Hasses, alles ihm zum Unheil. Sie verscheucht die abergläubischen Allobroger, verführt den gänzlich bethörten Curius zum schändlichsten Verrat an seinem Verwandten und Wohlthäter, und wie sie ständig am Werk ist, das Opfer ihrer Rache zu verderben, ebenso unablässig müht sich Aurelia, ihr Gegenspiel, ihn ihren Einflüsterungen und Anschlägen zu entziehen. Ungeachtet der Verschiedenheit des Stoffes drängt sich der Gedanke an die Sage vom wilden Jäger auf, dem der gute und der böse Engel abwechselnd Rat einsprechen. Und symbolisch, gleich den Gestalten der Sage, will der Dichter die beiden Frauen — gegen das Ende zu mehr und mehr — als das verkörperte Gute und das verkörperte Böse in Catilinas Natur betrachtet wissen. Im dritten Akte sieht Catilina im Traum die beiden um sein Schicksal spielen. Stolz und aufrecht steht die eine, die andere beugt sich über das geheimnisvolle Spielbrett. Sie wechseln und schieben die Steine von Feld zu Feld — mit eins

ist das Spiel gewonnen und verloren, und „die Frauengestalt mit dem lichten Lächeln“ versinkt in die Erde.

Das Bestreben, seine Idee recht eindringlich zu versinnlichen, dem Zuschauer über die eigentliche Bedeutung Furias und Aurelias keinen Zweifel zu lassen, hat Brynjolf Bjarme bestimmt, ein Übriges zu thun und zu rein verstandesmäßiger Allegorie seine Zuflucht zu nehmen. Bis zum eigentlichen Ende des Dramas, dem Abgang Catilinas und der Verschworenen, sind sie symbolische Gestalten, d. h. als wirklich denkbare und aus menschlichen Beweggründen handelnde Personen, in deren Worten und Handlungen wir aber unwillkürlich eine tiefere Bedeutung durchfühlen. Die Furia des zweiten Aufzugs und der ersten Hälfte des dritten ist trotz ihres Namens noch keine Allegorie. Alles, was sie thut, läßt sich aus ihrem Racheplan herleiten. Sie sucht Catilina im Zweifel darüber zu erhalten, ob sie ein lebendes Wesen sei oder ein Gespenst, sie nennt sich seinen „Genius“ — in der zweiten Ausgabe seinen Schatten — der ihm folgen müsse u. s. w. Erst mit dem Wortkampfe Furias und Aurelias setzt die Allegorie ein, und von da an bis zum Schlusse ist die zweite Hälfte des dritten Aufzugs nur ein Nachspiel, das den in wirklicher Handlung schon entschiedenen Sieg Furias über Aurelia noch einmal in abstrakt-allegorischer Weise wiedergiebt und dann erst mit einer versöhnenden Wendung schließt. Zwar ließe sich Catilinas That — die Ermordung Aureliens auf Furias Geheiß — zur Not aus einer plötzlichen Sinnesverwirrung erklären; aber wäre auch diese Begründung stärker hervorgehoben, als sie es ist, wir würden doch immer das Absichtliche des Vorgangs empfinden. Daß Catilina dann selbst auf sein Begehren von Furia erdolcht wird, um in spitzfindiger Weise die Wahrsagung Sullas zu bewähren: er werde von der eigenen Hand und doch von einer fremden fallen, wirkt noch mehr als Konstruktion und Klügelei. Solche „Konsequenz“ rühmen, heißt unverständig loben. Der Hang, das Problem wie eine mathematische Aufgabe zu lösen, und die Neigung, das anschaulich Gegebene allegorisch zu kommentieren, leiten und verleiten den Dichter noch in

manchem Werke. Eines der bedeutendsten, „Brand“, läuft in ganz ähnlicher Weise in rein allegorische Vorgänge aus.

Schon in seinem Erstling zeigt sich: es ist nicht die dramatisch oder theatralisch brauchbare Fabel, was Henrik Ibsen zur Bearbeitung lockt, noch reizen ihn dramatisch oder theatralisch dankbare Charaktere: das Drama ist ihm von Anbeginn nur die möglichst eindrucksvolle Verkörperung der Ideen, mit denen er sich von früher Jugend auf einsam grübelnd beschäftigt. Aber nicht nur, daß er schon im „Catilina“ von der Idee ausgeht, macht dem Forscher die Jugendarbeit wichtig und belehrend: die darin niedergelegte Idee selbst ist das Grundthema der meisten und berühmtesten Werke seines Lebens geblieben, und wo sie nicht das Grundthema bildet, klingt sie als Geleitmotiv bald lauter, bald leiser immer wieder mit an. Und auch damit wäre der vorbildliche Charakter des ersten Dramas noch nicht völlig angegeben. In den beiden Frauengestalten, in ihrem Verhältnis zu einander wie zum Helden, liegt die ganze Doppelreihe von Frauencharakteren, die ganze Reihe von Liebes- und Eheproblemen, die er uns später mit stetig wachsender Kunst vorführt, schon im Keime beschlossen. Es ließe sich in der Weltlitteratur kaum noch ein Erstlingswerk namhaft machen, das die ganze Lebensaufgabe und Lebensarbeit seines Urhebers, wie schemenhaft auch immer, doch so unverkennbar und so vollständig vorbildet.

„Catilina“ wurde bei seinem Erscheinen in der einzigen damals bestehenden litterarischen Zeitschrift Norwegens, in Chr. Langes Norsk Tidsskrift, besprochen. Der zeitweilige Herausgeber, Professor Monrad, fügte der Besprechung eine Nachschrift an, deren Ibsen noch fünfundzwanzig Jahre später dankbar erwähnt. Er urteilte, daß der Hauptgedanke der Dichtung klar und schön sei, wenn auch die Ausführung im einzelnen an mancherlei Unvollkommenheiten leide, Nachlässigkeiten in der Versifikation, Breite und Rhetorik u. s. w. — lauter Anzeichen einer ungeübten Feder. „Und gerade deshalb“, heißt es weiter, „finde ich, daß Brynjolf Bjarme etwas verspricht — im Gegensatz zu dem poetischen

Pöbel, besonders denen, die für das Theater zu schreiben anfangen, die im allgemeinen eine gewisse Leichtigkeit und Geschliffenheit des Ausdrucks besitzen und ein Teil guter Einfälle haben, aber nicht im stande sind, einen einzigen ganzen oder großartigen Gedanken zu fassen. Es ist besser, daß die Entwickelung von innen beginne, von der Idee; wo die sich kräftig rührt, findet sie schon zuletzt ihre Form."

Die Prophezeiung Monrads wird durch die späteren Werke Ibsens in einer Weise bestätigt, die uns den berühmten Ausspruch ins Gedächtnis ruft: Genie ist eine lange Geduld.

III.

Das Hünengrab. Die Herrin von Östrot. Das Fest auf Solhaug. Die Johannisnacht. Olaf Liljekrans.

Trotz aller Schwächen und Fehler stempeln Ursprünglichkeit und Selbständigkeit des jugendlichen Dichters seinen „Catilina“ zu einem bedeutsamen Werke. Weder einheimische noch fremde Klassiker wurden ihm zum verführenden Vorbild. Zu mächtig trieben und drängten die eigenen Ideen in ihm nach Äußerung, und ohne Zaudern goß er Gedanken und Empfindungen in eine Form, so gut oder so schlecht er sie im Augenblick zu seinem Zwecke zu bilden vermochte. Das abgeschlossene Leben in dem Krähwinkel Grimstad, wo es an jedem litterarischen Umgang und Beirat gebrach, bewahrte ihn auch vor persönlicher Einwirkung und zwang ihn, sich selbst zu helfen und sich ganz so zu geben, wie er war. Diese vielversprechende Selbständigkeit verschwand, als er in die Hauptstadt übersiedelte. Die schlimmen Erfahrungen, die er mit dem ersten Versuche machte, der Einfluß litterarischer Studien und der Umgang mit älteren, gebildeteren Genossen mußten sein Selbstvertrauen stören und ihn zur Nachahmung allgemein anerkannter und geschätzter Werke bewegen.

Im März 1850 verließ der angehende Student Grimstad und ging nach Christiania, um so bald als möglich ins Examen „zu steigen“ — gå op, wie der landesübliche Ausdruck lautet. Wer damals schnell nach Bedürfnis zugehobelt sein wollte, begab

sich in die Vorbereitungskurse des originellen, von seinen Schülern viel gepriesenen Heltberg. In dessen „Studentenfabrik“ waren Aasmund Olafsson Vinje und Frithjof Foß — beide nachmals Schriftsteller von Namen und Ruf — Ibsens Schulkameraden; der siebzehnjährige Björnson, den er wohl gelegentlich traf, besuchte die Anstalt erst später. Seines vorgerückten Alters und seiner Armut wegen beschränkte er die Vorbereitung auf das äußerst Notwendige und stellte sich bereits im Herbst nicht eben mit dem besten Erfolg der „peinlichen Frage“. Es wurden ihm in zwei Fächern Nachprüfungen auferlegt, im Griechischen und in der Arithmetik; er ließ es aber beim ersten Anlauf bewenden, schob die Wissenschaften zur Seite und widmete sich hinfort als „Student“ Ibsen ausschließlich einer litterarischen Wirksamkeit.

Noch während der überstürzten Vorbereitungen zum Examen hatte er — in den Pfingstferien — Zeit gefunden, ein einaktiges Drama „Kjæmpehöjen“ (der Kämpenhügel, das Hünengrab) zu vollenden, das ein paar Wochen nach dem Examen zum erstenmale im Christianiatheater aufgeführt und binnen kurzer Zeit zweimal wiederholt wurde. Das hieß unter den Verhältnissen damals einen Erfolg errungen haben. Die Kritik verwies den jungen Dichter nicht mehr spöttisch auf Wessels berühmte Parodie „Liebe ohne Strümpfe“, wie beim Erscheinen Catilinas; denn jetzt hatte er nichts Neues, nichts Selbständiges versucht, sondern war, wie sich's geziemt, bei einem längst anerkannten Meister in die Schule gegangen. Stoff und Stil sind Oehlenschlaeger entlehnt.

Irgendwo im Süden — nach der ersten Fassung an der Küste der Normandie, nach der zweiten auf einer kleinen Insel bei Sizilien — ist einst auf einem Wikingerzug ein schwer verletzter Krieger — Audun oder Roderik — von seinen Mannen zurückgelassen worden. Des Burgherrn Tochter Blanka, die einzige, die dem Schwert der Seeräuber entgangen ist, hat den Alten, einen vermeintlichen Kauffahrer, durch liebevolle Pflege dem Tod entrissen. Einsam wohnen sie seitdem beide auf der Insel. Roderik, von der treuen Pflegerin zum Christentume bekehrt, hat Schwert und Rüstung

in die Erde gesenkt, einen Hügel darüber aufgeworfen und der also begrabenen Vergangenheit den Bautastein errichtet; in Blanka aber ist gleichzeitig durch Roderiks Erzählungen von seiner Heimat eine schwärmerische Liebe für den Norden und für nordisches Leben erweckt worden. Da landet eines Tages Gandalf der Seekönig, an den Bewohnern der Insel Rache zu nehmen für den Tod des Vaters. Er erscheint Blanka als der Held ihrer Sehnsucht, und auch ihn hindert aufkeimende Neigung, an der lieblichen Jungfrau und dem Alten die Blutrache zu vollstrecken. Um sich dem geschworenen Eide zu entziehen und Blanka zu retten, beschließt er, sich selbst zu opfern. Auf seinem Drachen soll ein Scheiterhaufen errichtet werden; den will er besteigen und allein auf dem brennenden Schiff ins Meer hinausfahren. Da gibt sich Roderik als Gandalfs Vater zu erkennen. Blanka zieht mit Gandalf gen Norden, wo sie das Christentum einzuführen hofft; der Alte aber bleibt als Einsiedler auf der Insel zurück und mit ihm Gandalfs junger Skalde, der die Harfe am Fuße des Kreuzes niederlegt, nachdem er Asatroens drapa — das Todeslied des Asaglaubens — gesungen hat.

Der alte Wiking, der seine Tage als Einsiedler im Süden beschließt, ist aus zwei Dramen Oehlenschlaegers bekannt, und Blanka erscheint als die wiedererstandene Maria aus dem einen dieser beiden Dramen. Aber in der Auffassung der Wikingerzeit und im Grundgedanken hat sich die Nachahmung doch nicht so getreu an das Vorbild angeschlossen. Brynjolf Bjarmes Wikinger fand die Kritik damals im Vergleich mit Oehlenschlaegers geleckten und gebildeten Barbaren allzu roh und wild: uns kündigt diese Abweichung von der Vorlage schon das Drama „Nordische Heerfahrt“ an. Während Oehlenschlaeger griechischer Gesittung nordische Naturkraft entgegensetzt, versucht sein Lehrling, sich des unversöhnbaren Gegensatzes zwischen Christentum und Heidentum zu bemächtigen. Ibsen greift also hier zum ersten Male nach einem Probleme, das er später, nach neunjährigem Ringen mit dem Stoff, in „Kaiser und Galiläer“ — und auch dann nicht abschließend — behandelt, das vielmehr bis in die jüngste Zeit, nur in anderer Form: auf

einen inneren Schauplatz, ins Gemüt der handelnden Personen verlegt, als Gegensatz und Widerstreit zwischen dem eingeborenen bejahenden Willen und dem anerzogenen christlichen Geist der Verneinung, in seinen modernen Dramen immer aufs neue wiederkehrt.

Hier, wo die Personen nur Theaterfiguren sind, mit denen sich kein weltgeschichtlicher Gegensatz ausbilden läßt, wird der Vorwurf nur ganz obenhin behandelt. So benutzt auch der junge Dichter unbefangen die Gelegenheit, selbst ad spectatores zu sprechen. Bezeichnend sind die zu verstärkter Wirkung gereimten Schlußworte Blankas:

Von hinnen jetzt! gen Norden dreht den Bug!
Nordwärts durch Sturm und Schaum geht unser Zug.
Bald graut der Morgen überm Gletscherjoch,
Bald kennt den Seekrieg nur die Sage noch!
Dann sitzt der Wiking gern auf heimischer Erd',
Vorbei die Zeit, da er mit blankem Schwert
Und Flammen dräuend zog von Strand zu Strand.
Dem Kriegsgott sinkt der Hammer aus der Hand,
Der Norden selber wird zum Kämpengrab.
Doch denkt des Worts, das uns Allvater gab:
Deckt Moos und Blumenschmuck des Hügels Seiten,
Ersteht des Helden Geist, aufs neu' zu streiten;
So steigt aus seinem Grab der Norden hehr
Zum Geisterstreit auf des Gedankens Meer!

Ibsen selbst hat wie kein anderer die Weissagung erfüllen helfen; dennoch denkt man bei der begeisterten Apostrophe mit unwillkürlichem Lächeln an die bitter sarkastischen Stellen im „Brand“, wo nordische Großsprecherei und billiger Wortpatriotismus schonungslos gegeißelt werden.

Vom Neujahr 1851 an gaben die gleichstrebenden Freunde Botten-Hansen, Ibsen und Vinje zusammen ein Wochenblatt heraus, das nach Art und Beispiel des damals so berühmten dänischen „Korsaren“ zugleich „Witzblatt und litterarisches Oppositionsorgan“ sein sollte. Ibsen steuerte lyrische und schildernde Gedichte bei, außerdem eine politische Satire in dramatischer Form: „Norma oder die Liebe eines Politikers“. Das Blatt wollte sich keiner

Partei, keiner Schule oder Sekte anschließen, es war schlechthin radikal, den freisinnigen Ideen des Jahres Achtundvierzig entsprungen, vom Geiste Heines, Börnes und des jungen Deutschlands angeregt. Mit kräftigen Worten verkündet Vinje, daß die Wahrheit nicht etwas ein für allemal Gegebenes ist und fix und fertig zu haben: sie ist etwas Relatives, Fließendes, das man nicht mit groben Fäusten nehmen und in die Tasche stecken kann. Wir sehen, welche Anschauungen Ibsen in diesem Freundeskreise gewann oder in sich befestigte, wo man schon die Gedanken aussprach, die den am meisten bekämpften seiner späteren Werke zum Grunde liegen. Populär konnte ein solches Blatt nicht werden, dazu nahmen die Verbündeten ihre Aufgabe zu ernst und gründlich. Es erlebte sein viertes Quartal nicht.

Weder das Honorar für „Das Hünengrab“, noch der Anteil am Ertrag des „Andhrimner“, wie das Wochenblatt nach dem Koch in Walhall getauft worden war, hätte für den Lebensunterhalt des jungen Schriftstellers hingereicht, wenn nicht Schulerud, der opferwillige „Verleger“ des Catilina, sein geringes Monatsgeld getreulich mit ihm geteilt hätte. So manches Mal gingen die beiden vorsichtig zur Mittagszeit aus, um die Hausleute nicht merken zu lassen, daß sie sich keine Mahlzeit gönnen konnten, und sättigten sich nach ihrer Rückkehr an Brot und Kaffee. Aber Freundschaft und Hoffnung erhielt sie zufrieden und vergnügt, so daß Botten-Hansen, der fast täglich mit ihnen verkehrte, ihr Geheimnis erst viel später entdeckte. Indessen hatte Ibsen in den anderthalb Jahren als dramatischer und lyrischer Dichter, politischer Satiriker, Kritiker und Redakteur wenigstens einige Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und erhielt nun, im November 1851, einen Ruf als Theaterdichter und „sceneinstructör“ an das norwegische Nationaltheater zu Bergen, das der berühmte Geiger Ole Bull kurz vorher thatsächlich aus dem Boden gestampft hatte. Im folgenden Jahre machte er auf Kosten des Theaters eine Studienreise nach Kopenhagen und Dresden, worauf er nach seiner Zurückkunft auf fünf Jahre verpflichtet wurde. Die technische Vollendung, die sich an

seinen reifen Werken zeigt, ist der früh begonnenen und fast zehn Jahre dauernden Thätigkeit an norwegischen Bühnen zu verdanken. Wer als regieführender Dramaturg wohl hundert Stücke in Scene gesetzt hat, Stücke jeder Gattung, einheimische und ausländische, eigene und fremde, der hat die einzige Schule durchgemacht, in der sich, bei großer dramatischer Begabung, vollendete Meisterschaft erringen läßt.

Wie das Theater in Bergen der nationalen Begeisterung jener Jahre entsprungen war, so wollte man vor allem das norwegische Volk und seine Vorfahren romantisch idealisiert und stilisiert auf der Bühne sehen. Ibsen hat als „Theaterdichter" der nationalen Romantik reichlichen Zoll entrichtet. Alljährlich zum Stiftungstag (dem 2. Januar) ward ein Werk von ihm aufgeführt, wozu norwegische Gegenwart oder Vergangenheit den Stoff geboten hatte: im Jahre 1853 „Die Johannisnacht", 1854 „Das Hünengrab" in neuer Bearbeitung, 1855 „Die Herrin von Östrot" (eigentlich: „Frau Inger auf Östrot"), 1856 „Das Fest auf Solhaug" und 1857 „Olaf Liljekrans". Drei von den vier in Bergen vollendeten Bühnendichtungen gehören auch der Auffassung und Behandlung des Stoffes nach der romantischen Richtung an. Dagegen weist das geschichtliche Schauspiel „Die Herrin von Östrot", mitten unter den romantischen Erzeugnissen entstanden, doch anders geartet, über Zeit, Geschmack und Stimmung hinweg auf eine künftige Entwicklung hin. So wird uns in jedem der deutlich geschiedenen Abschnitte dieses Dichterlebens, noch vor dem Abschluß, ein Vorläufer des kommenden begegnen.

Nur „Die Herrin von Östrot" und „Das Fest auf Solhaug" wurden damals gedruckt und später verbessert wieder aufgelegt. Die beiden anderen Schauspiele: „Johannisnacht" und „Olaf Liljekrans", die auch auf den Brettern wenig Glück hatten, sind, in der Ursprache wenigstens, bis heute Manuskript geblieben.

Die erklärende Schlußbemerkung des Verfassers zu „Catilina", daß er sich der Geschichte vornehmlich zur Einkleidung seiner

Idee bediene, gilt in noch höherem Grade von dem zweiten Versuche im historischen Drama. „Fru Inger til Österaad“ (in der zweiten Ausgabe Östråt), fünf Akte in Prosa, kann nur insofern ein geschichtliches Schauspiel genannt werden, als die Namen der Personen und ihr Lebenskreis der norwegischen Geschichte, und zwar der Zeit der tiefsten Erniedrigung des Landes unter dänischer Gewaltherrschaft, entnommen sind. Weder war der ziemlich unbedeutende Knut Alfson, dessen Name das Stück eröffnet, „Norwegens letzter Ritter“, noch die geschichtliche Inger Ottisdatter die hochgesinnte, vaterlandliebende, zur tragischen Heldin geeignete Frau, die berufene Verteidigerin eines geknechteten Volkes. Ihr Gewissen wurde durch die Verheiratung ihrer Töchter mit dänischen Adeligen keineswegs belastet, ihr Bestreben ging nur auf kluge Vermehrung des Familiengutes, eine politische Rolle zu spielen lag ihr ganz fern. Auch Nils Lykke war nicht der gewissenlose Mädchenjäger des Stückes, Lucia — und nach ihr Eline — nicht sein Opfer, der „Dalejunker“ nicht Sten Stures Sohn.

Den „Dalejunker“, den die historische Herrin von Östrot mit einer ihrer Töchter verlobte, weil sie ihn für echt hielt, macht der Dichter zu ihrem natürlichen Sohne von Sten Sture und gewinnt so seinen eigentlichen Vorwurf: den Widerstreit zwischen dem inneren Beruf der Heldin und ihrer Mutterliebe. Abermal sind es menschliche „Bande“, welche „die edlen Seelenkräfte“ niederhalten, jedoch die Lehre vom Berufe wird strenger und erhabener gefaßt: Sendlinge des Himmels sind die „Berufenen“, alle Kräfte und Gaben sind ihnen zur Erfüllung der Aufgabe verliehen, zu der die Stimme im Herzen unablässig mahnt, — jede verlockende Leidenschaft wird zum Verbrechen. Dieser Grundgedanke, den Schillers Jungfrau in den Worten ausspricht:

Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem irdischen Mann!

tritt im ursprünglichen Texte (von 1857) stärker hervor, als in der weiten, stilistisch vielfach umgearbeiteten Ausgabe. „Weh, weh dem,“

heißt es dort, „der zu großem berufen ist im Leben und nicht die Stärke hat, es auszuführen“ — und: „Ich empfing Reichtum und Klugheit und einen berühmten Namen als Wiegengabe, auf daß ich Gottes Bannerträger werden sollte auf Erden; aber ich ging meine eigenen Wege ...“ und weiter: „Es heißt, das Weib soll Vater und Mutter verlassen und dem Manne folgen; aber die dazu erkoren ist, des Himmels Werkzeug zu sein, darf nichts eignen, was ihr lieb ist, weder Heim noch Kind, weder Freund noch Sippe, und darin, seht Ihr, darin liegt der Fluch, zu einer herrlichen That erkoren zu sein.“

Mit dem sicheren Gefühl, daß Gott selbst sein Zeichen auf ihre Stirne gedrückt, sie allein zur Retterin Norwegens berufen habe, ist Inger Ottisdatter, fünfzehn Jahre alt, an Knut Alfsons Bahre getreten und hat feierlich den Schwur abgelegt, „allen voran für Land und Reich zu streiten.“ Voll Vertrauen und Zuversicht sieht das Volk zu ihr auf, den Mahnruf zur Erhebung erwartend, aber Jahr um Jahr schließt sie sich thatenlos auf Östrot ein. Ihr Sohn, die Frucht heimlicher, der hohen Pflicht vergessener Liebe, den als zartes Kind Sten Sture mit sich in sein Vaterland hinweggeführt hat, wird dort von einer schwedischen Partei, die gegen König Gustav, den Bundesgenossen der Dänen, verschworen ist, als Pfand norwegischer Hilfe zurückgehalten. Noch kämpfen die Aufständischen mit wenig Glück und Frau Inger fühlt nur als Mutter, lebt nur in der Furcht um den Sohn, daß ihm das Schicksal der Besiegten bereitet werde, schmiedet nur Pläne, ihn zurückzugewinnen und aus allen Wirnissen glücklich zu erretten. Um seinetwillen hat sie die Ehe mit dem ungeliebten, mächtigen Reichshofmeister Gyldenlöve, dem Dänen, geschlossen, um seinetwillen opfert sie, Witwe geworden, die Töchter aus dieser Ehe den verhaßten Zwingherren des Landes, opfert sie die Freiheit ihres Volkes, den Ruhm und den Frieden ihres Lebens. Aber was zu vermeiden sie ihr ganzes Leben ringt und kämpft, das führt sie endlich selbst herbei. Als ihr die Verhältnisse den Sohn unerkannt ins Haus senden, läßt sie ihn ermorden in der Meinung, sein Leben zu

sichern und zugleich seinen Nebenbuhler um den schwedischen Thron aus dem Wege zu räumen.

Eine echt dramatische Fabel! — und „die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht.“ Nicht so einfach und selbständig aber, wie es die Fabel ermöglicht hätte, ward die Aufgabe von dem jugendlich experimentierenden Dramaturgen ausgeführt. Wohl bestätigte ihn H. Hettners Schrift über das moderne Drama, die er in Deutschland hatte kennen lernen, in der Überzeugung, daß das historische Drama „psychologische Charaktertragödie“ sein müsse; aber zugleich verlockte ihn die damals viel bewunderte Geschicklichkeit Scribes, kunstvolle Knoten zu schlingen und zu lösen, sich ebenfalls an einem Intriguenstück zu versuchen. Die Schachzüge einer klugen Frau und eines schlauen Diplomaten wie der Herzogin von Malborough und Bolingbrokes verfolgen wir freien Geistes in ungestörtem Behagen; das bitter ernste, endlich verzweifelte Spiel der Herrin von Östrot mit dem gewissenlosen dänischen Höfling Nils Lykke kann nur in eine peinliche, quälende Spannung versetzen. Überdies begeht Ibsen den Fehler, bis zum Ende des dritten Aufzugs den Einsatz nur mit halben, unverständlichen Worten anzudeuten. Erst dann offenbart sich, daß Frau Inger einen Sohn hat, daß sein, also auch der Mutter Los auf dem Spiele steht. So wird die tragische Wirkung, die der schlichten Durchführung sicher gewesen wäre, außer durch die übel angebrachten tricks der Personen im Stücke, auch durch die schlimmeren des Dichters gefährdet. Er selbst scheint in diesem Geheimthun am unrechten Orte viel später noch keinen Fehler gesehen zu haben. Wenigstens hat er nach zwanzig Jahren in der „verbesserten“ Ausgabe einige Stellen des zweiten Aktes, die deutlicher auf den Sohn hinweisen, verwischt oder gestrichen.

Den dänischen Sendling Nils Lykke bloß die Rolle eines politischen Ränkeschmiedes spielen zu lassen, verbot die Anlage des Dramas, denn um einer Gestalt, wie Frau Inger wenigstens gedacht und geplant war, die Wage zu halten, mußte dem Gegenspieler gleichsam mehr Substanz verliehen werden. Der historische Nils

Lykke fand ein tragisches Ende. Zuerst mit Frau Ingers Tochter Eline vermählt, faßte er nach deren Tod eine leidenschaftliche Liebe zu ihrer Schwester Lucia. Indes nach den moralischen Begriffen der Zeit galt eine solche Verbindung für Blutschande und „Ketzerei", und als das Zusammenleben der beiden nicht ohne Folgen blieb, wurde der Unglückliche eingekerkert und endlich auf erzbischöflichen Befehl im Gefängnis elend erstickt. Ibsen hat nur das Verhältnis zu den zwei Schwestern beibehalten und nach einem früher benutzten Schema gestaltet. Die Zeitfolge ändernd, teilt er Lucien das Los der jungen Silvia im „Catilina" zu, und ihr Verderber Nils Lykke gewinnt die Liebe der arglosen Eline, wie Catilina die Furias. Aber Eline verwandelt sich nicht in eine Nemesis, sie geht gleich der Schwester zu Grunde und mehrt das Gewicht der Schuld auf dem Haupte der Mutter, die sich ihrer, den Namen des Verführers verschweigend, zur Anlockung und Bestrafung ihres Todfeindes hat bedienen wollen. Mit der Haupthandlung stehen die Scenen zwischen Nils Lykke und Eline noch außerdem in einem innigeren Zusammenhange als bisher beachtet worden. Frau Inger kann im Drama nur erzählen, wie sie nach siebenjährigem getreuem Festhalten am beschworenen „Berufe" endlich doch von der Liebe überwältigt worden ist. Miterleben sollen wir die Vorgeschichte der Mutter, wenn das stolze, tapfere, von Vaterlandsliebe glühende Herz Elinens wehrlos der Leidenschaft erliegt.

Der gewählten Katastrophe: „die Mutter tötet ihren unerkannten Sohn" wird in der aristotelischen Dichtkunst ein beträchtlicher Grad tragischer Wirksamkeit zugeschrieben. Hier scheidet sich unser Empfinden und Urteil von dem der schicksalsgläubigen Griechen: unheilvolle Verwechslungen haben die Romantiker, hat selbst Schillers Kunst (Braut von Messina) auf unserer Bühne nicht heimisch machen können. In der „Herrin von Östrot" ist die Hinneigung zur Schicksalstragödie auf das glücklichste vermieden. Frau Inger zeigt sich gegen das Ende hin nicht mehr einzig und allein von Mutterliebe beherrscht — das Wort „Königsmutter", das Nils Lykke in schlauer Berechnung hat fallen lassen, findet eine Stätte

bei ihr. Und der ehrgeizige Gedanke gewinnt nach geschehener That eine schreckliche Macht über die vom Gewissen aufgeregten, verwirrten Sinne; der Totenpsalm tönt ihr wie die Krönungshymne, dem Leichenzuge des erdolchten Sohnes blickt sie erwartungsvoll als seinem Krönungszug entgegen. „Wer siegt, Gott oder ich?“ ruft sie triumphierend in halbem Wahnwitz und erkennt gleich darauf, wen sie gemordet, bricht zusammen unter der Fügung nicht des blinden Zufalls, sondern der strafenden Gerechtigkeit.

Geschrieben im Winter 1854, giebt das Werk, trotz der gerügten Schwächen und Mängel, Zeugnis von dem Fortschritt, besonders im Technischen, den der Verfasser des „Catilina“ binnen weniger Jahre gemacht hatte. Geschickt, wie die anfängliche Exposition der Verhältnisse auf Östrot und im Lande, ist auch weiterhin die gelegentliche Darlegung der verwickelten politischen Zustände in den drei nordischen Reichen. Die meist gewandte Szenenführung gemahnt nicht mehr an das Nacheinander des ersten Werkes. Weniger zu loben ist der schwerfällige und weitschweifige Dialog, durch den die Kraft und Lebendigkeit der Charaktere leidet; auch in den Monologen mutet manches zu geschraubt oder zu getragen, mancher Übergang altmodisch an. Vorzüglich wird die Stimmung festgehalten. Sein Drama „Catilina“, meint Ibsen, gehe wohl deshalb bei Nacht vor sich, weil er das Stück des Nachts geschrieben habe; hier ist die Handlung mit bewußter Kunst in eine stürmische Nacht verlegt. Nur der Widerschein des Herdfeuers, Ampel- und Kerzenlicht beleuchten die Gestalten in dem düsteren, unheimlichen Rittersaale. Seinen Gemälden einheitlichen Ton und wirksame Beleuchtung zu geben, das ist dem „Maler“ Ibsen — er hat erst 1860 der Malerei für immer abgesagt —, damals wie später mit Sicherheit gelungen.

Das nordische Publikum nahm „Die Herrin von Östrot“ ziemlich kühl hin, und auch die Aufführungen in Berlin (1878 und 1888) hatten keinen Erfolg, wohl weniger, weil der Dichter „ein großes, nationales Interesse voraussetzt, das ihm eben nicht jedes fremde Publikum entgegenbringt“, als vielmehr, weil das

Interesse an der Charaktertragödie durch das Intriguenstück und umgekehrt beständig gestört wird.

Dagegen hat keines der früheren Werke Ibsens so begeisterten Widerhall hervorgerufen wie das anmutige, im Sommer 1855 entstandene Schauspiel in drei Akten „Gildet på Solhaug“ — „Das Fest auf Solhaug“. Aus dem Dramaturgen, der bewies, was er in mühseliger, verstandesmäßiger Arbeit gelernt hatte, war mit eins der Poet hervorgegangen, der ein rein empfundenes, selbständiges kleines Kunstwerk darbot, eines der besten Stücke, die die Romantik in irgend einem Lande gezeitigt hat. Der ersten Aufführung in Bergen folgte noch am selben Abend eine musikalische Huldigung vor dem Hause des Dichters, und nach der Aufführung in Christiania veröffentlichte Björnson, angeregt und hingerissen wie alle, „eine stimmungsvolle, freie Phantasie, eine dichterische Improvisation über das Stück und die Vorstellung“. Nur die Kritik — „die richtige Kritik“ hatte sehr viel daran zu tadeln, wofür denn auch „die richtigen Kritiker“ im Vorwort zur zweiten Ausgabe ihr gut gemessen Teil empfangen.

Vor allem sollte „Das Fest auf Solhaug“ eine Nachahmung, und zudem die schlechte norwegische Nachahmung einer guten dänischen Arbeit sein: des Schauspiels „Svend Dyrings hus“ von Henrik Hertz (1798—1870). Der unbefangene Leser wird weder die Fabeln noch die Personen der zwei Werke einander irgendwie ähnlich finden. Die Handlung in „Svend Dyrings Haus“, die mit dem Märchen von der bösen Stiefmutter verquickt ist, deckt sich fast Zug für Zug mit der des „Käthchens von Heilbronn“; Ibsens „Nachahmung“ des dänischen Stückes hat mit dem „Käthchen von Heilbronn“ nicht ein Motiv gemein. Das dünkt mich die beste Abwehr einer Beschuldigung, der nordische Litterarhistoriker mit vielen Gründen widersprochen haben. Noch mehr muß die Überlegenheit der dänischen Dichtung bestritten werden. Beide Werke sind so verschiedenen Wertes und Charakters, wie ihre Eingangsscenen. Bei Ibsen, wie immer, knappe, treffende, stimmungsvolle Exposition;

Hertz eröffnet die Szene mit dem nichtssagenden, dichterisch allzu geringen Jägerchor der romantischen Spieloper, worauf sich die Personen zu Gunsten des Zuschauers sofort alles Nötige vorerzählen — in der alten Weise eingeleitet durch die alte Formel: „Ihr erinnert Euch . . .“ Und so ist das Ganze mehr oder minder nach herkömmlichem Muster, wenn auch geschickt und mit geübter Hand, durchgeführt. Die Personen sind nur zum Bühnengebrauch notdürftig charakterisiert, und kaum die eine Hauptperson Ragnhild hat etwas mehr Gesicht und Lebensfarbe. Stig Hvide ist blutlos gegen sein Urbild den Grafen vom Strahl, Svend Dyring ohne jegliches eigene Merkmal, Frau Guldborg die böse Stiefmutter, Regisse das mishandelte Aschenputtel des Märchens. Der Geist der Frau Helvig erscheint mit Donnergepolter in voller Versammlung und endet das Stück ex machina. Zum äußern Abschluß noch ein Engelchor — alles fällt auf die Kniee — Anbetung — Vorhang. Wenn die entlehnten Motive noch psychologisch verwertet wären! Aber es wird nur flüchtig berührt, daß Stig Hvide einen Augenblick Mitleid und Zuneigung zu der Unglücklichen fühlt, die ihm, von einer geheimnisvollen Macht gezwungen, auf allen seinen Wegen folgt; es kommt zu keinem dramatischen Konflikt, keinem Widerstreit der Gefühle, und die mancherlei wechselnden Geschehnisse verknüpfen sich zu keiner einheitlichen Handlung.

Die Mängel seines gepriesenen „Vorbildes“ müssen wir uns gegenwärtig halten, um Ibsens feinsinnige Arbeit genugsam zu würdigen.

Eine mächtige Leidenschaft ergreift Margit, die Gattin des reichen, aber an Geist und Gaben armen Herrn von Solhaug, zu ihrem heimgekehrten Jugendgespielen Gudmund Alfson. Doch Gudmund neigt in Liebe ihrer jüngeren Schwester Signe zu, die er als Kind verlassen hat und als holderblühte Jungfrau wiederfindet. In der mit Furia, wie mit Frau Inger nahe verwandten Margit regt sich der wilde Drang, das unerträgliche Joch abzuschütteln. Wäre sie frei, so würde der Geliebte sie wählen. Gudmunds Erzählung von „Norwegens Königin“, die den verhaßten Gemahl

vergeben wollte, erweckt die dunklen Gedanken in ihrer Seele. Schon ist der tödliche Trank gemischt, da erlöst sie ein gütiges Geschick von dem Gatten, noch eh er den Becher berührt, und in dankbarer Entsagung die Schwester mit dem Geliebten vereinend nimmt sie zur Sühne in Sunnives Kloster den Nonnenschleier.

Den Titel empfängt die neue Variante des Themas „zwei Schwestern, deren Liebe demselben Manne gehört" von dem Feste, das Herr Bengt auf Solhaug giebt, die dritte Wiederkehr seines Hochzeitstages zu feiern. Schon das Verlegen der Handlung auf diesen Tag bitterer Erinnerung für Margit verrät „den werdenden Meister". „Da muß sie gedenken, wie es ward und wie es hätte werden können," da schweifen ihre Gedanken zu Gudmund zurück, von dem sie sieben Jahre ohne Kunde geblieben. So ist das Wiedererwachen ihrer Liebe zu ihm, der als ein Verfolgter unerwartet auf Solhaug Schutz erbittet, sinnreich vorbereitet. Prächtig geschmückt, mit angenommenem Stolze tritt sie ihm entgegen, Unglück und Qual ihres Herzens seinem forschenden Auge zu verbergen; aber das erste Wort von der Gefahr, in der er schwebt, endet alle Verstellung, bringt mit eins das trauliche „Du" auf ihre Lippen zurück und erschließt das Herz zu dem wehmütigen Geständnis von verkaufter Jugend, verlorenem Glück. Arm und alleinstehend, wegen ihrer Schönheit von reichen Freiern umworben, hat sie „die Jugend, den fröhlichen Sinn" für Gold und Güter dahin gegeben, und besonders wahr empfunden ist es, daß gerade Gudmunds nie vergessene Lieder sie zu dem schwer bereuten Schritte verleitet haben:

Du sangest dereinst von all der Lust,
Die zu bergen vermag eines Menschen Brust;
Von dem höfischen Leben hast du gesungen
Unter Rittern und Frauen bei Spiel und Fest;
Da kamen die Freier von Ost und West
Und so — so hat mein Gemahl mich errungen.

Die ganze Fülle solcher treffenden Züge hervorheben, hieße Szene für Szene rühmend wiederholen.

Wie „Svend Dyrings Haus" steht auch das „Fest auf Sol-

haug" dem Märchen nahe, wenn gleich weder Zaubermittel zur Schürzung des Knotens, noch Gespenster zur Lösung aufgeboten werden. Der rein menschliche Vorwurf ist aus dem Geist der „Kaempevise", der märchenhaften Volksballade, wiedergeboren. Ibsen erzählt uns, wie ihn die Studien zur „Herrin von Östrot" aus dem Mittelalter in die Sagazeit geführt haben. Ein gewaltiger Stoff: Sigurd der Seekönig, geliebt von der wilden Hjördis und der sanften Dagny, — ein großes Gastmahl als Mittelpunkt der Handlung, — stieg vor ihm auf. Aber die romantische Stimmung der Zeit, und mehr noch die romantische Stimmung des Dichters — von zwei leuchtenden braunen Augen spricht ein damals entstandenes Gedicht —, und im Einklang mit diesen Stimmungen das Studium norwegischer Volkslieder in Landstads berühmter Sammlung, verwandelten vorläufig die isländischen Frauen in Margit und Signe, verwandelten den starken Wiking in einen höfischen Sänger des 14. Jahrhunderts, und dämpften und milderten den Schluß, doch nicht so sehr, meint der Dichter selbst, daß nicht „rechtgläubige Ästhetiker" den „Zug von unvermittelter Tragik" darin „als ein Zeugnis für des Dramas Ursprung" leicht sollten herausfühlen können.

Mag man nun mit ihm annehmen, daß er „Svend Dyrings Haus" gar nichts verdanke, oder mag man annehmen, daß ihm Hertz, der achtzehn Jahre vorher die dänische Kaempevise der Bühne nutzbar machte, wenigstens das Beispiel zur Verwendung der norwegischen gegeben habe, so hat doch er zuerst und allein die Form der Kaempevise nicht bloß theatralisch, sondern dramatisch verwendet. Das „Fest auf Solhaug" ist abwechselnd in Prosa und gereimten Versen (im Volkston, mit vier und drei Hebungen) geschrieben, Prosa und Vers immer am rechten Orte: zuweilen setzt der Vers spruchartig, zuweilen nach dem Abschluß prosaischer Szenen mit einem Monolog, einem neuen Auftritt ein, öfter wird die Rede von gehobener Stimmung mit in die Poesie emporgetragen. Die Lieder und Balladen sind nicht eingestreut, sie gehen aus der Handlung hervor und sind wieder mit der Handlung verwoben. Ergreifend

wirkt Margits Erkenntnis, daß sie selbst des Bergkönigs Braut ist, von der Gudmund die Weise gesungen: verlockt mit güldenen Ringen und Spangen, in des Berges ewiger Nacht gefangen, aus der sie keiner, keiner erlöst. Zart deutet sie dem Sänger ihre hoffende Liebe an in dem Liede vom Edelknaben und der Fraue, aus deren getrennten Gräbern, nordwärts und südwärts an der Kirchenwand, Blumen hervorsprießen und sich über dem Kirchendache rankend vereinen.

Die Kirche kann zwei nicht trennen,
Die sich lieben aus Herzensgrund.

Zu großer dramatischer Wirkung steigert sich das Finale des zweiten Aktes, wenn beim Feste Gudmund und Margit, wie zur Kurzweil der Gäste improvisierend, sich gegen einander wenden, er im Liede von der bösen Elfenfrau ihre Liebe abweist, und sie, mit dem Märchen ihres Lebens antwortend, endlich zusammenbricht in verzweifelter Klage:

Der Berg ist verschlossen und keine Wiederkehr!
Alle Sterne sind erloschen, nie leuchtet die Sonne mehr!

Man kann nur mit Edmond übereinstimmen: Cette fin est d'une beauté sauvage. La situation des personnages, à part celle du mari, est des plus dramatiques et inspire un intérêt passionné et émouvant.

Form und Vortragsweise wechselt, und so wechseln auch, immer gefällig in den kleinen Rahmen gefügt, Szenen, die mehr durch Farbe und Stimmung wirken, mit solchen, die vortrefflich gewählte Einzelheiten bieten. Mit wenigen einfachen Mitteln ist überall das Rechte, Zweckentsprechende geleistet. Margits dunkle Gestalt hebt sich klar und plastisch von dem lichten Hintergrunde ab; als Heldin tritt sie am meisten hervor, ist am meisten „herausgearbeitet“. Ihr reicheres Seelenleben, ihre Energie und Klugheit, das Bestimmte ihres ganzen Wesens erlauben und finden kräftigen Ausdruck und überzeugende Gebärde; Signe, fröhlich und liebreizend, kann schon ihrem glücklichen Alter nach keine scharf geschnittenen Züge haben. Auch Signes Partner ist allgemein ge-

halten, eine ideale ritterliche Jünglingsgestalt; während Margits Gemahl, der dummselbstgefällige, materielle, prahlerische Bengt ganz aus dem Leben genommen und eingehend geschildert ist, damit wir ihre Qual, ihren verzweifelten Versuch, sich zu befreien, teilnehmend verstehen. Denn schon taucht zum ersten Male das Problem der unglücklichen Ehe auf, in der der Mann geistig und moralisch tief unter der Gattin steht und die bitteren Leiden der Enttäuschung ihr Teil sind. Der Rollentausch zwischen Mann und Weib — ihr die Kraft und ihm die Schwäche — erstreckt sich hier — mit einem köstlichen Anflug satirischen Humors ist das gegeben — bis auf das Bereich der hergebrachten äußeren Thätigkeit. Herr Bengt übt geschäftig die Pflichten der Wirtin; er sucht sogar die Bettladen selbst aus und läßt die Zimmer richten für seine Gäste. In allen wichtigen Angelegenheiten spricht er getreulich die Meinung, ja die Worte der Gattin nach. Die Szene, in der Bengt, vom Weine erhitzt, in täppischer Art seine edle Beute liebkosen will und ihr prahlend und scherzend das Elend ihrer Ehe und die schreckliche Zukunft vor Augen führt, bis sie ihm, von Ekel und Verzweiflung erfaßt, nach hartem Seelenkampfe entschlossen den Giftbecher vorsetzt, ist eine der besten, die Ibsen je geschrieben hat. Solche Szenen, nur wenige Monate nach Vollendung der „Herrin von Östrot" entstanden, lassen dies Schauspiel weit hinter sich zurück, sind in ihrem ganzen Gepräge so durchaus eigenartig und modern, daß der Verfasser der Gesellschaftsdramen nichts daran zu bessern fände. Wird auch unmittelbar daneben wieder auf altmodisch-theatralische Weise die Katastrophe durch absichtlichen Zufall vermieden, so verdirbt es zwar die Schlußwirkung für den heutigen Zuschauer, sollte aber litterarisch als Signatur der Entstehungszeit nicht allzu streng beurteilt werden.

Die beiden übrigen Stücke der Bergener Jahre, „Johannisnacht" und „Olaf Liljekrans", in der Ursprache zu veröffentlichen und seinen Werken einzureihen, hat sich der strenge Richter seiner selbst bis heute nicht entschließen können. Doch wurde neuer-

dings das zweite vollständig in die deutsche Gesamtausgabe aufgenommen.

Die einzige Handschrift der „Johannisnacht" — „Sankthansnatten" — befindet sich in Privatbesitz. Wir müssen nach Inhaltsangaben und Stilproben urteilen. Die Ähnlichkeit mit dem Sommernachtstraum besteht hauptsächlich darin, daß Elfen (und Berggeister) auftreten, und der Nisse, um sich zu belustigen, gleich Shakespeares Puck, allerlei Verwirrung stiftet. Außerdem streift ein hübsches Gedicht — Chor unsichtbarer Elfen — die englische Vorlage. Die Personen des Stückes sind Menschen der Gegenwart und mehr in der Manier Hostrups (1818—1892) mit den überirdischen Wesen zusammengewürfelt. Der Nisse mischt einen geheimnisvollen Saft in den Punsch, den eine Gesellschaft junger Leute trinkt, ehe sie in den Wald zum Johannishügel (Sankthanshaugen) ziehen, die Abenteuer der Johannisnacht zu bestehen. Des Nissen Saft hat die Eigenschaft, tieferen Naturen die Augen zu klären, daß sie der Schein nicht mehr blendet; doch die gewöhnlichen Menschen, die davon kosten, wandeln in Blindheit wie zuvor. Der Trank bewirkt denn auch, daß zwei Verlobte sich trennen und jedes eine passendere Wahl trifft, worauf noch durch ein wiedergefundenes Dokument einem der Liebhaber zu seinem Eigentume verholfen wird und alles in Freuden und Zufriedenheit endet. Das Beachtenswerteste ist der starke satirische Zug, der sich durch das Ganze bemerklich macht. Unter den Persönlichkeiten, an denen die Wirkung des Saftes verloren geht, tritt „ein echter Dichter" hervor, „dunkel und wild und stark im Nationalen". Dieser Paulsen ist des Glaubens, wohin er komme, da müsse er ein Unglück anstellen, und überall sucht er nach seiner „oprindelighed", seinem weiblichen Ideal. Die Huldre ist es gewesen, denn sie ist „das Nationalste vom Nationalen", bis er in den Feenmärchen Asbjörnsens — „o der Unmensch, der das Buch geschrieben!" — entdeckte, daß die Waldnymphen Schwänze haben, „da mußte er sie doch aufgeben." Er kann nichts fühlen für ein Wesen, „das begabt ist mit den hier vorhandenen abnormalen, der Schönheitsidee widerstreitenden Auswüchsen" und macht

sich dann an Juliane, eine Vorläuferin des Fräulein Elster und der Frau Pastor Strohmann in der „Komödie der Liebe". Wie die beiden in ihrer Jugend, schwärmt auch sie für alles, was „poetisch" ist und faßt gleichzeitig alles so prosaisch an wie nur möglich. Da Paulsen ihr von seiner Liebe zu einem Ideal sprechen will, fängt er an: „Erfahren Sie denn, daß ich liebe —". „Aber Herr Paulsen!" sagt sie und beiseite: Gott wie mein Herz schlägt! Er fährt fort: „— ein Ideal." Sie: „Schmeichler!"

In der Johannisnacht, wenn sich der Hügel öffnet, und geklärten Augen darin der Bergkönig mit Gefolge in all seiner Herrlichkeit erscheint, sieht unser Idealist in den Elfen nur tanzende Bauernmädchen und hält den Bergkönig für ein Mitglied des Festkomites. Auch in Hostrups „Meister und Lehrling" (geschrieben 1851 auf 52, herausgegeben 1854) sucht ein verspotteter Dichter, ein „vernünftiger Schwärmer", überall sein Ideal; auch da thut sich ein Elfenhügel auf und giebt es eine Salbe, die, auf die Augen gestrichen, klar sehen macht, so daß man den wahren Charakter des andern erkennen kann.

So wenig sich Ibsen damals der herrschenden Vorliebe für die „Hulderromantik" entziehen konnte und wollte, so wenig vermochte er schon in einem so frühen Werke — es ist 1852 auf der Reise nach Deutschland entstanden — die Spottlust seines scharfen Verstandes zu unterdrücken. „Die Johannisnacht" gefiel nicht trotz des aufgebotenen romantischen Apparats, denn das hieß dem Publikum sein Leibgericht vorsetzen und ihm dann durch wohlberechnete Bemerkungen den Appetit verderben. In dem letzten Schauspiel, das er in Bergen aufführen ließ, schrieb er der Romantik, ohne es zu wollen, in aller Form den Scheidebrief.

„Olaf Liljekrans", zum ersten Male gegeben im Januar 1857, wurde in seiner ursprünglichen Gestalt schon im Jahre 1850 entworfen. Damals hieß das Stück nach der Heldin „Das Schneehuhn im Justethal", und diese Heldin war die „Justedalsrypa", von der A. Faye in seinem Büchlein norwegischer Sagen erzählt:

das Mädchen, das zur Zeit des schwarzen Todes allein im Justethal am Leben blieb, scheu und wild wie ein Schneehuhn im Walde hauste, und später eingefangen, erzogen und schließlich verheiratet wurde. Die Überschrift der endgültigen Fassung bezieht sich auf eine in allen nordischen Landen verbreitete Volksdichtung, und zwar auf die norwegische, von Landstad mitgeteilte Form, die allein den Zunamen „Liljekrans“ enthält. Es ist die Ballade von Herrn Olaf (Olof, Oluf), der, seine Hochzeitleut' aufzusuchen, durch den Wald reitet und von den Elfen umringt wird. Weder ihren Lockungen noch ihren Drohungen Gehör gebend, empfängt er den Schlag aufs Herz, der ihn kurz nach der Heimkehr auf die Totenbahre streckt. Die dänische Variante der Ballade ist zweimal ins Deutsche übersetzt worden: von Herder in den Stimmen der Völker unter dem Titel „Erlkönigs Tochter“ und vollständiger von Wilhelm Grimm in seinen altdänischen Heldenliedern.

Der Olaf des Stückes konnte insofern nach dem der Kaempevise benannt werden, als auch er kurz vor seiner Hochzeit Versuchungen zu bestehen hat. Aber außer dem Hinweis auf diese Ähnlichkeit an einigen Stellen und dem ähnlichen Verhalten der Mutter zum Sohne in beiden Fällen hat das Schauspiel in Handlung und Charakteristik nichts mit dem Volksliede gemein.

Frau Kirsten Liljekrans will langwierige Familienstreitigkeiten mit einem Gutsnachbarn, dem reichen Bauern Arne von Guldvik, durch die Verheiratung ihres Sohnes mit Arnes Tochter Ingeborg für immer schlichten. Dem aufstrebenden Arne wäre die vornehme Verwandtschaft erwünscht, und der geldbedürftigen Dame Ingeborgs Reichtum nicht minder. Aber kurz vor dem Feste verschwindet Olaf plötzlich, als wär' er in den Berg entrückt — „bjergtagen“. Hinauf ins Gebirge gewandert, hat er in einem einsamen, seit der Pestzeit nicht mehr bewohnten Thale Alfhild getroffen, die Tochter des Spielmanns Thorgejr, die von der Welt Gottes nichts kennt als die Weisen ihres Vaters, und er vergißt Braut und Hochzeit und alles und überredet sie, mit ihm hinabzuziehen und seine Gattin zu werden. Unten im Thale verfliegt der romantische Liebesrausch:

der haltlose Schwächling Olaf giebt den Vorstellungen der Mutter Gehör und kehrt zu seiner Verlobten zurück. In ihrer Verzweiflung halb von Sinnen, wirft die verlassene, vom Hofgesinde verspottete Alfhild die Fackel, mit der sie den Brautleuten zur Kirche leuchten soll, in das Hochzeitshaus und steckt es in Flammen. Als Brandstifterin verfolgt und eingefangen, wird sie von Frau Kirsten, die sich für das auf ihrem Grund und Boden begangene Verbrechen Gerichtsbarkeit zuspricht, zum Tode verurteilt. Doch soll ihr, fügt die Richterin höhnisch hinzu, „nach alter Sitte“ vergeben sein, wenn auch nur der geringste Knecht sie zur Ehe begehre. Da tritt unvermutet Olaf reuigen Sinnes hervor und erbietet sich, die Bedingung zu erfüllen. Frau Kirsten willigt zuletzt ein, nicht ohne erfahren zu haben, daß auch Alfhild ein großes Erbe zu erwarten habe, und Ingeborg heiratet ihres Vaters Knecht Hemming, von dem sie sich unmittelbar vor dem Brande hat entführen lassen.

In „Olaf Liljekrans“ treiben keine übernatürlichen Wesen ihr Spiel; das Stück ist gleich dem „Fest auf Solhaug“ sozusagen nur romantisch instrumentiert. Auch hier hat es der Dichter nicht unterlassen, Personen wie Arne, Ingeborg und Hemming einzuführen, die dem Zuschauer das Unwahre und Unhaltbare der Romantik im Leben in bedenklicher Weise nahe legen. Ingeborg und Hemming sind höchst romantisch auf Vater Arnes Apfelschimmel durchgegangen und finden auch leicht im Gebirge Unterschlupf in einer verödeten Hütte. Aber nun zeigt sich, daß Hemming ohne Bogen und Fischgerät nicht für den Unterhalt sorgen kann, und Ingeborg vermißt ihre Mägde; auch will sie doch nicht immer im Brautstaat bleiben.

Ingeborg. Du mußt dich eines Nachts hinunter nach Guldvik schleichen und meine Kleider, und was ich sonst bedarf, mitbringen.

Hemming. Und als Dieb gehängt werden!

Ingeborg. Nein, da mußt du dich eben vorsehen, sag' ich dir. (Bedenklich.) Aber wenn dann der lange Winter kommt? Hier oben ist keine Seele, hier giebt es niemals Tanz und Gesang — Hemming, sollten wir nicht lieber —

Hemming. Ja, wohin sollten wir denn sonst?

Ingeborg (ungeduldig.) Aber hier kann ja kein Mensch leben!

Hemming. Freilich kann man hier leben!

Ingeborg. Nein, du siehst ja, daß alle hier gestorben sind! — Hemming, ich denke, es ist am besten, ich gehe hinunter zu meinem Vater.

Hemming. Ja, aber was soll dann aus mir werden?

Ingeborg. Du? Du ziehst in den Krieg!

Hemming. In den Krieg — und tot geschlagen werden?

Ingeborg. Nein doch! Du thust etwas Großes, dann wirst du ein Rittersmann und dann weist dich mein Vater nicht mehr ab.

Hemming. Wenn ich aber nun tot geschlagen werde?

Ingeborg. Nun, wir können's uns ja noch überlegen. Heute und morgen müssen wir wohl hier bleiben.

Das klingt harmloser als die zweischneidigen Verse der „Komödie der Liebe", aber eigentlich — das muß man Vasenius zugeben — fehlt doch nur ein Falk, der diesem Liebespaare den Spiegel vorhält.

Nicht bloß im Spotte, auch im bittern Ernst wird die nüchterne Wirklichkeit dem romantischen Schein entgegen gestellt: „Der Kampf zwischen Wirklichkeit und Romantik ist die Idee des Stückes." Grausam und unerbittlich zerstört die Erfahrung unten im Thale die poetischen Vorstellungen, die sich Alfhild, „die verkörperte Romantik", in Bergeseinsamkeit von der Welt gebildet hat. Ihr Vater hat den Tod in seinen Liedern so schön besungen und geschildert: ein Elfe mit weißen Schwingen erlöst den Menschen von Not und Kummer und rüstet ihm ein weiches Lager,

Wirket von Lilien die Laken klein
Und Polster von Rosen rot.

Nun sieht sie ein Begräbnis; das tote Kind liegt auf Stroh und Spänen; kein Elfe naht sich, wohl aber führt eine Mutter mit brechendem Herzen die weinenden Geschwisterchen hinter dem schwarzen Sarge her zu der gähnenden Grube. Und alles, was

Olaf der Geliebten zum Troste sagen kann, ist, daß ihr Vater auch vom Leben zu schön gesungen.

Hast vom Schatz du gehört in des Bergkönigs Schacht?
Der leuchtet wie rotes Gold in der Nacht;
Doch streckst du die Hand darnach gierig und froh,
Nichts findest du dann als Schutt und Stroh.
Und glaub' mir, wenn du es recht erkennest,
Das Leben dem trügenden Schatze gleicht:
Komm ihm nicht zu nah, sonst trifft es sich leicht,
Daß die Finger daran du verbrennest.
Wohl wahr: es strahlt wie des Himmels Sterne,
Doch nur, so lang du's erblickest von ferne.

Fällt hier die drittletzte Zeile aus dem Bilde, so ist ein anderes Gleichnis vom Schatze, das Alfhild vorträgt, um so besser gelungen:

Eines Schatzes hat einst mein Vater gedacht,
Davon träufeln neun Perlen jegliche Nacht;
Doch wieviel blanke Perlen der Hort auch spendet,
Seine Kraft und sein Reichtum sich nimmer verschwendet.
Für mich ist mein Kummer ein solcher Hort,
Davon träufeln Tag und Nacht hinfort
Nicht neun — ach viel Tausend Perlen klein
Und der Schatz wird nimmer verringert sein.

Noch an verschiedenen Stellen legen Alfhild und Olaf dem Kummer, der Sorge, dem Leid als erziehenden Kräften große Bedeutung bei — ein zweiter erwähnenswerter Zug, der auf die „Komödie der Liebe" hindeutet.

Die Kritik fand „Olaf Liljekrans" langgedehnt und überspannt (Bergens Tidende), wenngleich sich der Berichterstatter „durch die schöne Versifikation und die oft wunderschönen poetischen Bilder" angesprochen fühlte. Das Urteil ist kaum ungerecht. Es mangelt fast jeglicher psychologische Gehalt und die rein theatralische Anlage besticht keineswegs durch besondere Geschicklichkeit. Die Exposition, sowohl die prosaische wie die romantische, weitschweifig, ohne Zug und Spannung, mit unnötig wiederholten Einzelheiten; die Verwicklungen und Verwechslungen des zweiten Aktes — aus solchen allein besteht die Handlung — auf greifbare Mißverständ-

nisse begründet; die Lösung opernhaft, äußerlich versöhnend und ausgleichend, was sich bei bestimmter und kräftiger gezeichneten Charakteren nie versöhnen ließe. Der leichte Anflug von Humor an einigen Gestalten und Szenen genügt und befriedigt nicht. Alles, auch die geringere Verskunst, steht weit hinter dem „Fest auf Solhaug“ zurück. Das Stück wurde nur zweimal aufgeführt.

Zwei Jahre später nahm Ibsen die mißlungene Arbeit noch einmal zur Hand, und versuchte das Schauspiel zum Text einer romantischen Oper umzugestalten, die „Fjeldfuglen“ betitelt werden sollte. Die Umdichtung rückte aber nicht über die erste Szene des zweiten Aufzugs vor.

Schwer, wie sich der Dichter von dem doch nicht besonders dankbaren Stoffe trennte, trennte er sich von der Romantik überhaupt und dem liebgewordenen Gedanken, daß gerade aus der Kaempevise der nationalen Bühnendichtung neuer Stoff und neues Leben zugeleitet werden könne. Oehlenschlaeger hatte den norwegischen Dichtern ihre Stoffe und Aufgaben vorweg genommen und sie, nach der Meinung der Zeit, trefflich behandelt und gelöst, und so erschien die Volksüberlieferung im engeren Sinne, das Volkslied und das Märchen, als die letzte noch unerschöpfte Quelle. Ein längerer Aufsatz Ibsens „Über die Kaempevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie“ (1857) sucht diese Anschauung zu bewähren und zu verbreiten. Aber noch in demselben Jahre gelang ihm das Werk, das Oehlenschlaegers nordisch-nationale Dramen für immer in den Schatten stellte: die „Nordische Heerfahrt“.

Ibsen erneuerte seinen abgelaufenen Vertrag mit dem Bergener Theater nicht mehr; er ging im Herbst 1857 als artistischer Direktor an das Norwegische Theater zu Christiania über. Nur auf kurze Zeit kam er im folgenden Sommer nach Bergen zurück, um sich — am 18. Juni 1858 — mit Susanna Daae Thoresen, der Tochter des Probstes und Pastors an der Kreuzkirche, zu vermählen.

An seine Stelle in Bergen trat, ebenfalls von Ole Bull selbst berufen, der jugendliche Verfasser von „Synnöve Solbakken“: Björnstjerne Björnson.

IV.

Nordische Heerfahrt.

Am 26. Oktober 1858 schreibt Asbjörnsen an Jakob Grimm: „Hærmændene paa Helgeland (Nordische Heerfahrt) ist nach meinem Dafürhalten eine respektable Arbeit und sowohl im Inhalt wie in Form und Sprache das reinste, das eigentümlichst Norwegische; in Synnöve Solbakken offenbart sich vielleicht mehr Begabung, aber obgleich man dem Verfasser ein hübsches Talent für die Darstellung der Eigentümlichkeiten unseres Volkes nicht absprechen kann, so sieht es doch für mich aus, als ob er mehr in den Sagas, als im Leben und in der Natur studiert hätte, was auch von seinem Stile gilt, der allzu chronikartig steif und sagamäßig ist. Aber Björnson ist jung und wird hoffentlich bald dazu kommen, etwas viel besseres zu liefern als diese Arbeit, die ja gewiß hübsch ist, aber in Dänemark und Schweden mehr gelobt worden ist als sie eigentlich verdient."

Die Werke, die Asbjörnsen mit diesen begleitenden Worten an Jakob Grimm sandte, waren in zwei aufeinander folgenden Jahren, „Synnöve Solbakken" 1857, „Nordische Heerfahrt" 1858, veröffentlicht worden, aber sie waren fast gleichzeitig, im Sommer Siebenundfünfzig, entstanden. Alsbald hob da ein stiller, doch mit aller Ausdauer geführter Wettkampf zwischen den beiden Dichtern an — ein Holmgang, in dem von der zuschauenden Menge neun Jahre lang Björnson, ihr erklärter Liebling, als der Überlegene betrachtet und bejubelt wurde, während Ibsen selten aufmunternde Zurufe, doch häufig genug Spott und Schimpf zu hören bekam.

Björnson, Hüne von Gestalt und geborner Redner, „verstand es jedenfalls von Grund aus, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken“; der kleine schweigsame Ibsen mußte warten, bis seine Werke so hoch aufragten und so laut für ihn sprachen, daß sie und ihn niemand mehr unbeachtet lassen konnte.

„Synnöve Solbakken“ und „Nordische Heerfahrt“ (eigentlich: Die Heermannen auf Helgeland) entsprangen beide der allgemeinen Begeisterung, die Asbjörnsens und Moes Sammlung norwegischer Volksmärchen im Lande zu heller Flamme entfacht hatte. Aber Björnson konnte mit der Veröffentlichung seiner gewiß mehr als „hübschen“ Erzählung schon Mitte Juni beginnen, während Ibsens Drama, im Herbst dem Christiania-Theater eingeliefert, dort schmählich liegen blieb, erst im April 1858 gedruckt und erst am 24. November desselben Jahres gegeben wurde. Das volkstümliche Wort von dem, der zuerst kommt und die Braut heimführt, bestätigte sich hier. Wie der Prinz in Uhlands sinnreichem Märchen trat Björnson „mit seiner Holden“ zuerst „aus Waldesnacht“ hervor, und alles jauchzte dem Kühnen zu, der die echte nordische Poesie, das seit Jahrhunderten schlummernde Dornröschen, zu neuem Leben erweckt hatte. Sein ward und blieb der Ruhm, die knappe Sprache und den kraftvollen Stil der Sagas wiedergefunden zu haben, und nur wenige sahen, was doch an Ibsens Werke so leicht zu sehen war, daß auch e r, von einer andern Seite her, durch die wuchernde Hecke der Romantik zu echt nordischer Art und Kunst vorgedrungen war, daß ihm nicht weniger Preis gebührte.

Mag er thatsächlich für sein in Versen begonnenes Schauspiel, erst durch Björnson bestimmt, die archaistische Prosaform gewählt haben: immerhin kann Synnöve Solbakken nur als der äußere, einen inneren Prozeß beschleunigende Anlaß gelten. Mit Recht verteidigt ihn Dietrichson: „Der kräftige Tonfall des Sagastiles war eine Forderung, die gerade in der Zeit lag als eine Reaktion gegen den Anspruch des Oehlenschlaegerischen Dramas: nordisch zu sein — dieser Tonfall war Ibsen ebenso gewiß wie Björnson.“ Und überdies: „Ein Hakon Jarl in Prosa wäre wohl

unter den Händen Oehlenschlagers ebenso poetisch geworden wie in Versen", hieß es schon in Ibsens Aufsatz über die Kaempevise, und weiterhin: „. . . der nationale Stoff kann doch nur durch eine nationale Form vollständig zu seinem Rechte kommen."

Indes wären auch die Umstände ihm günstiger gewesen, sein Mitbewerber hätte trotzdem den Sieg errungen. Die Zeit, der der Romantik noch keineswegs entwöhnt, wollte nicht so mit eins der baren Wirklichkeit gegenüber gestellt sein, und Björnson war viel mehr ein Kind der Zeit als Ibsen, der schon halb der Zukunft gehörte. Björnson zeichnete ja nur anscheinend leibhaftige norwegische Bauern; in Wahrheit gab er den Zeitgenossen, wonach sie verlangten, „Idealität und Poesie". So hoch ihn seine Kunst und seine Kenntnis des Bauernlebens über städtische Modeschriftsteller erhebt wie z. B. Claus Pavels Riis, dessen dramatisches Idyll mit Gesang „Til sæters" (etwa: „Auf der Alm", 1850) damals mit unglaublichem Beifall in Szene ging: die Novellen waren doch demselben Geist der Idealisierung entstammte, stark „übersetzte" Bilder aus dem Volksleben, an denen sich die patriotischen Norweger mit ungemischter Freude ergötzen und erbauen sollten. Und deuchten selbst sie manchen Anhänger der alten Schule nicht „edel und geläutert" genug, wie „roh" mußten erst Ibsens ungeschminkte Wikinger erscheinen, wie viel verwerflicher noch als jene schon so herb gerügten zahmen Nachahmungen Oehlenschlaegers im „Hünengrab".

Gerade diese „Roheit", das Aufgeben aller herkömmlichen Theaterphrase und Theaterpose, die schlichte, getreue Darstellung altnordischen Lebens im Geiste und in der wortkargen, körnigen Redeweise der Sagas, hat dem Dichter das wertvolle Lob des nordischen Grimm eingetragen, in Stoff und Sprache das reinste, das eigentümlichst Norwegische hervorgebracht zu haben.

Die Versuche skandinavischer Dichter, nordisch-nationale Stoffe auf die Bühne zu bringen, beginnen schon im 18. Jahrhundert. 1770 ließ Johannes Ewald seinen „Rolf Krake" erscheinen, dessen Vorwurf dem zweiten Buche des Saxo entnommen war. „Mein höchster

Wunsch ist“, heißt es in der deutsch geschriebenen Vorrede Ewalds zur deutschen Ausgabe von Joppert, „daß man daraus erkennen möge, daß ich ein Schüler des unnachahmlichen Klopstocks sey. Er hat es gesehen, ehe es gedruckt ward und er hat es seines Beyfalls gewürdigt“. Dem in Klopstock=Ossianischer Prosa geschriebenen Trauerspiele folgte 1775 „Balders Tod, ein heroisches Singspiel“, worin dem verliebten Balder Arien in den Mund gelegt sind, wie: „Thräne, sag, weshalb du rinnest | Auf der stolzen bleichen Wangen . . .,“ und Thor sich darüber entrüstet, daß eine Brust „die Tugend stählet“, feigen unmännlichen Kummer fühlen kann — eines Mädchens wegen. Von diesen einst viel gepriesenen Anfängen des nationalen Dramas im Norden zu Oehlenschlaegers nordischen Dramen läßt sich der Weg — immer auf deutschem Gebiete — von Markstein zu Markstein verfolgen; von Oehlenschaegers Werken zur „Nordischen Heerfahrt“ führt kein verbindender Pfad — Ibsen sprang ab und schlug eine andere, fast die entgegengesetzte Richtung ein.

Sein Werk so rein und eigentümlich norwegisch, ist dadurch zugleich modern, modern in dem Bestreben, ein möglichst getreues Bild der gewählten Zeit zu entwerfen. Neuerdings nach einer schnelleren, aber durch fremdes Beispiel angeregten und geleiteten Fortbewegung auch unserer Litteratur in der damals von Ibsen eingeschlagenen Richtung, lassen sich Beurteiler vernehmen, er sei eher nicht weit genug als zu weit gegangen. Sie vergessen am Ziele die Kühnheit des Anfangs und misachten, daß der Schilderung entlegener historischer Verhältnisse doch immer eine Grenze gezogen bleibt. Der Mensch ist zu allen Zeiten derselbe, aber nicht die Menschen. Der Dichter soll eine bestimmte Wirkung thun, nicht blos wahr sein wie der Geschichtschreiber. Was die Wirkung schwächt oder stört, kann ihm nicht taugen!

> Denn das fesselt uns nur, was die eigene Brust als natürlich
> Nachzuempfinden vermag. (Geibel.)

Die „Nordische Heerfahrt“ führt uns keinen Berserker vor, keine der Roheiten und Grausamkeiten, die sich in den isländischen Sagas nicht etwa nur die gemeinen und niedrigen Charaktere, die

Nebenpersonen, sondern gerade die Helden der Erzählung, und nicht allein gegen Feinde, sondern gegen Weib und Kind und Gesinde zu Schulden kommen lassen. Freilich bedeutet auch die beschränkende Auswahl schon eine Einbuße an Wahrheit, und so haben sich viele Neuere, wie Tolstoi, Zola, Gerhart Hauptmann u. a., wo sie je geschichtliche Vorwürfe behandelten, für eine nähere Vergangenheit entschieden.

Ibsen ging, wie immer, nicht vom Stoffe, sondern von der Idee aus, allerdings nicht von einer, die sich in einem Satze wiedergeben läßt, sondern von der Idee, das Wort wörtlich genommen, die er sich, oder die sich ihm von zwei bestimmten Frauengestalten gebildet hatte. Beim Lesen der isländischen Familiensagen war sie ihm aufgegangen: vielmehr, sie war durch dies Studium wieder zu neuem Leben erweckt worden. In den Sagas, heißt es im Vorwort zum „Fest auf Solhaug“, „fand ich in reichstem Maße, was ich als menschliche Einkleidung für die Stimmungen, Vorstellungen und Gedanken bedurfte, die mich damals erfüllten, oder auf alle Fälle mir mehr oder minder klar vorschwebten . . . ich erinnere mich gut, die zwei Gestalten, die mir zuerst ins Auge fielen, waren die beiden Frauen, aus denen dann Hjördis und Dagny geworden.“

In seinen ersten Dramen tritt uns eine Doppelreihe von weiblichen Gestalten entgegen. „C'est la blonde et la brune,“ bemerkt Tissot mit einem Hinweis auf die allgemein verbreitete, volkstümliche Psychologie, die alles Gute, Sanfte, Holde im blonden Weibe verkörpert und diesem anmutigen Wesen dann eine heftige, harte, leidenschaftliche Nebenbuhlerin mit dunklen Augen und Haaren entgegenstellt. Fein beobachtend weist Wilhelm Scherer zwei Grundtypen germanischer Weiblichkeit aus den Personennamen nach, die uns von den ältesten Zeiten überkommen sind. Während die Namen der Männer nur Eigenschaften ausdrücken, „durch die man sich in dem allgemeinen Kampf ums Dasein behauptet“, zerfallen dagegen die Frauennamen in zwei ganz verschiedene Gruppen. „Die eine verbindet Natur und Schönheit, sie sucht das Liebliche, Anmutige zu bezeichnen, das Wohlthätige und Erfreuende . . . Die andere

zeigt uns die Frauen des Kampfes froh, Waffen führend, fackelschwingend, zum Siege stürmend."

Sehen wir von dem allegorischen Nachspiel des „Catilina" und überhaupt von der christlich-mystischen Verwendung der Furia und Aurelia ab, so hatte er ja schon dort die zwei Grundtypen ins Auge gefaßt. In den Bergener Dramen war er dann mehr und mehr über die summarisch und äußerlich charakterisierende Psychologie hinausgekommen, ohne doch den wirklichen, dramatisch so wohl zu verwertenden Gegensatz aufzugeben, den der Volksglaube nur kenntlich gemacht, nicht erfunden hat. Nun boten die isländischen Erzählungen eine Reihe von lebensvollen, reich mit eigentümlichen Zügen ausgestatteten Vertreterinnen, besonders des einen, des Furia-Typus, bestätigten ihm, daß sich gerade in der Nebenbuhlerschaft um den Besitz des Geliebten die Charaktere, besonders der streitbare, leidenschaftliche, völlig entfalten ließen. Diesen, ihm selbst congenialeren, faßt der Dichter zunächst herzhafter an als das wohlthätige, liebliche Gegenbild, das erst im zweiten, ruhigeren Abschnitt seines Lebens und Schaffens, in Agnes („Brand") zum zarten Umriß Farbe und Wärme gewinnt. Um Hjördis willen ist „Nordische Heerfahrt" entstanden, und vor allem durch die vollendete Abschilderung ihres tiefgründigen Charakters nimmt das Drama seinen hohen Rang unter Ibsens Werken ein.

C. Rosenberg und viele andere Kunstrichter im Norden und Süden beschuldigen ihn, einen großen Stoff verdorben zu haben. Sie sehen in der „Nordischen Heerfahrt" den notwendig mislungenen Versuch, die Brynhild-Tragödie der Eddalieder in realistischer Form zu dramatisieren. Das heißt den Dichter gar nicht zu Worte kommen lassen, gar nicht verstehen wollen. Wie zur Verwahrung dagegen betont die Vorrede der deutschen Ausgabe (1876), daß der Stoff nur teilweise der Völsungasaga entnommen ist. Die hauptsächliche Grundlage sei vielmehr in den isländischen Familiensagen zu suchen, in denen die aus dem Nibelungenliede und der Völsungasaga bekannten riesenhaften Verhältnisse und Vorgänge oft nur auf menschliche Maße zurückgeführt erschienen.

Ibsen war durch N. M. Petersens mustergültige Übertragung mit den isländischen Prosaerzählungen vertraut geworden, die im Verlaufe des 13. Jahrhunderts (vor 1270) aufgezeichnet, die Geschichte hervorragender Personen der merkwürdigen Insel und ganzer Geschlechter in dem Zeitraum von 930—1030 berichten. In ihnen lag der große Stoff, die Brynhild-Tragödie, in allen Grundzügen vor, sofern die einzelnen nur zusammen betrachtet und das der einen fehlende aus der andern ergänzt wird.

Die schöne Helga (in der Saga von Gunnlaug Schlangenzunge) wird von zwei Männern geliebt, Gunnlaug und Rafn, wie Brynhild von Sigurd und Gunnar; wie Brynhild wird sie des Ungeliebten Gemahl, von dem Geliebten — anscheinend — verschmäht. Aber Rafn und Gunnlaug sind nicht Freunde und Waffenbrüder, und nicht auf Helgas Anstiften wird Gunnlaug von Rafn zum Tode verwundet.

Dagegen nährt Gudrun Osvifstochter (in der Laxdoelasaga) tödlichen Haß aus verschmähter Liebe und rastet nicht, bis ihr Gemahl Bolle, der sie durch List und Lüge errungen, seinem Freunde und „Fosterbroder" Kjartan, von dem sie sich verschmäht wähnt, ein blutiges Ende bereitet. Sie „zeichnet sich vor anderen Frauen durch männlichen Sinn aus", und Kjartan gilt, wie Sigurd, unter den Mannen und bei Hofe als der beste Held. So sehr gleicht ihr Verhalten gegen Kjartan dem der Valkyrie gegen Sigurd, so treffend bezeichnet ihr berühmter Ausspruch: „Ihm war ich am schlimmsten, den ich am meisten liebte" das tragische Geschick Brynhildens, daß ihn die Forschung durchaus in den Eddaliedern finden zu müssen glaubte. Kjartans Gemahl, Hrefna, tritt in der Erzählung zwar wenig heraus, sie nimmt aber doch die Stellung der Gudrun in der Völsungasaga, der Kriemhild im Nibelungenliede ein, und die Verschmähte blickt auf sie, die glücklich Vermählte, mit demselben Hasse wie Brynhild auf Sigurds Gemahl.

Selbst zu dem berühmten Wortkampf und Rangstreit der beiden Frauen, der mit Brynhilds Niederlage und glühendem Rachebegehren endigt, ist in einer andern Erzählung — von Njal und

seinen Söhnen — ein schwächeres Seitenstück vorhanden. Halgerde und Bergthora suchen einander beim Gastmahl auf Bergthorsvol mit den gehässigsten Hohnworten und Kränkungen den Vorrang streitig zu machen, und die unterliegende Halgerde, schön und „harten Sinnes" wie Gudrun Osvifstochter, heischt Rache von Gunnar ihrem Gatten, wie Brynhild von Gunnar Rache fordert.

Bei der Vergleichung mit der Heldensage war es nötig, sich ganz allgemeiner Ausdrücke zu bedienen, um das tertium comparationis ersichtlich zu machen. Die Ähnlichkeit ist unverkennbar, doch nur im Schema; sonst werden die Verhältnisse überzeugend getreu nach dem Leben geschildert, die Ereignisse tragen im einzelnen überall den Stempel des Geschehenen, die Charaktere erscheinen neben den überlebensgroßen, kartonartig umrissenen Gestalten der Edda wie Porträts, scharf gesehen, von Meisterhand bis ins Kleinste durchgearbeitet.

Ibsen erklärte sich die unähnliche Ähnlichkeit damals durch die Annahme, daß Situationen und Begebenheiten des Nibelungenliedes und der Völsungasaga, die hier mit allen Merkmalen der Wirklichkeit wiederkehren, für unser gesamtgermanisches Leben in den ältesten geschichtlichen Zeiten typisch gewesen seien. Halte man diese Annahme fest, sagt die Vorrede weiter, so falle wohl auch der Einwurf weg, daß durch das Schauspiel unsere Sagenwelt in eine Sphäre herabgezogen werde, in die sie nicht hingehört.

Die Fachwissenschaft stellt eine andere, unanfechtbare Erklärung auf: sie bezeichnet die Ereignisse und Gestalten der Sagas als typisiert, und zwar nach den alten epischen Liedern typisiert, oder wie es Vigfusson nach kürzer ausdrückt, als „epicised". Von wirklichen Ereignissen, wirklichen Personen, wirklichen Äußerungen berichtet der Sagaschreiber und will er berichten; aber er ist Dichter — das bekundet sein Stil, seine oft staunenswerte Kunst der Erzählung — und er ist erfüllt von den alten Gesängen seines Volkes. Unwillkürlich formt er seine Überlieferung, leise modelnd, nach den großen Vorbildern, und beachtet es nicht oder kümmert sich nicht, daß er gestaltend umgestaltet. „Solche Schilder-

ungen (wie die Laxdoela-, Njals-, Egilssaga), bemerkt Petersen, „können mit Recht bezeichnet werden, wie Goethe sein Leben bezeichnet, als Wahrheit und Dichtung, denn sie besitzen alle Vorzüge des historischen Romans, ohne wirklich erdichtet zu sein.“

Dennoch ist Ibsens Vermutung vielleicht nicht schlechthin grundlos. Wo so schonend typisiert werden konnte, daß der Saga die Selbständigkeit, die geschichtliche Prägung in täuschender Weise gewahrt blieb, da mochte dies schon eine gewisse Ähnlichkeit und Annäherungsfähigkeit der geschilderten historischen an die epischen Situationen und Begebenheiten vorbereitet und erleichtert haben. Zu einer Zeit und in einem Lande, wo die Männer auf den Wiking zu ziehen und Jahre lang auszubleiben pflegten, wird es z. B. nichts Ungewöhnliches gewesen sein, daß eine zurückgelassene Geliebte oder Verlobte, fruchtlosen Harrens müde oder auch durch falsche Nachrichten gereizt, einem andern ungeliebten Freier ihre Hand gewährte. Unredlicher Nebenbuhlerschaft wurde Raum und Gelegenheit zu erfolgreicher Werbung geboten, Streit und Zweikampf nach der verspäteten Rückkehr des ersten Bewerbers blieben bei dem überempfindlichen Ehrgefühl und der Gewaltthätigkeit dieser Naturen nicht aus. War die unglücklich Vermählte „harten Sinnes“, so reizte sie wohl selbst die Männer zum Kampfe. Ein Thema, das so viele Sagas behandeln, könnte also, wenigstens in seiner Grundform, aus dem Leben genommen, es braucht nicht durchaus „litterarischer Typus“ zu sein. Und wär' es doch blos den alten Gedichten entlehnt, so dürfte man immer noch mit Ibsens Julian („Kaiser und Galiläer“) fragen: „Haben nicht die erdichteten Sinne und Willen die Bedingungen der erschaffenen?“ —

Zart und schonend hatte der Sagadichter seinen Stoff „episiert“: das Wahrzeichen des Lebens durfte nicht verwischt, die Glaubwürdigkeit der Erzählung nicht gefährdet werden. Den dramatischen Dichter, der aus der Fülle der Sagas schöpfte, hinderte nichts, so viel weiter zu gehen als der Stoff dadurch dramatischer wurde, seinen Vorwurf zu vervollkommnen, der Fabel eine klarere, einfachere, dem Zuschauer schon vertraute Gestalt zu geben. Triftige

praktische Gründe ließen ihn nicht auf das fremdartige Nibelungenlied oder die Eddalieder zurückgreifen, sondern auf die prosaische Völsungasaga. Es war dieser Vorlage mehr abzugewinnen, besonders den Stellen, die die Lücken der Edda ausfüllen, und alles Verwendbare war in der späteren Fassung dem Dramatiker schon in die Hand gearbeitet. Den „idealisierten und gewissermaßen unpersönlichen“ Gestalten der Lieder hätte er seine Charaktere nicht annähern können, ohne sie — wenn der Ausdruck gestattet ist — zu entwirklichen; diese Brynhild, dieser Sigurd kamen ihnen auf festem Boden halben Weges entgegen.

In der Völsungasaga ist die Sagenwelt allerdings zuweilen in eine Sphäre herabgezogen, wohin sie nicht gehört. Die Valkyrie Sigrun ist zur Prinzessin geworden, die ihrem Geliebten mit einem Heere zu Hülfe kommt. Brynhilds vom Feuer umloderte Schildburg, wo sie nach dem Liede als Schildjungfrau im Schlafe liegt, hat sich in einen Turm verwandelt, in dem sie sich — sehr weiblich — mit kunstvoller Handarbeit beschäftigt. Der junge Sigurd wird gelehrt: „in vielen Zungen reden, wie das für Königssöhne gebräuchlich war“, und er bricht dann, der feinen Erziehung entsprechend, nicht gewaltsam bei der stickenden Brynhild ein, „sondern kommt mit Komplimenten. Das Gespräch ist recht hübsch, verrät aber die Sentimentalität der Ritterzeit“ (P. E. Müller). Hätte Ibsen, wie hier der Kompilator der Völsungasaga, ein „Milieu“ gewählt, in dem sich die Vorgänge der Heldensage fremd, gezwungen und unwahrscheinlich ausnehmen, so möchte ihn derselbe Tadel treffen: Mangel an Urteil und Geschmack. Er hat aber die Heldensage gerade in den Lebenskreis versetzt, aus dem sie in der Form, in der wir sie besitzen, hervorgegangen ist, hat für sein Drama dieselbe gewaltige Naturscenerie wie die Eddalieder, schildert uns die Menschen, aus deren dichterischer Phantasie die Gestalten des südlichen Siegfriedmythus als Idealgestalten ihrer selbst, ihres eigenen Lebens und Strebens wiedergeboren worden.

Trotzdem ist Ibsens Gedanke, das Gemälde altnordischen Lebens aus altnordischer Dichtung zu ergänzen und zu bereichern,

nur selten dem Verdammungsurteil der Kunstrichter entgangen. Die Verwerflichkeit der Transponierung wird entweder als Axiom vorgetragen (1) — auch in der Ästhetik erben sich ja mancherlei Gesetze wie eine ewige Krankheit fort — oder damit begründet, daß sie Ausscheidung einzelner (mythischer) Bestandteile der Fabel (2) und eine Veränderung der Charaktere (3) zur Folge habe.

1. Das Axiom lautet in Rosenbergs Worten: Das Drama soll Typen und nicht Exemplare vorstellen; ein Held wie Sigurd, göttlicher Abstammung und berühmt über alle Welt, Brynhild, eigentlich eine Gottheit in Menschengestalt, endlich Gunnar und Gudrun, als Kinder einer mächtigen Zauberin und Königin, können in einem ganz anderen Grade als einfache Menschen zu Personifikationen einzelner Seiten des Menschenlebens werden.

Wesentlicher als die Personifizierung einzelner Seiten des Menschenlebens ist aber tragische Wirkung die Aufgabe der Tragödie. Aus welchem mythischen Bereiche der Dichter seine Gestalten hole, was immer für übermenschliche Kräfte er ihnen zuteile: nur insofern sie, ungeachtet ihrer Attribute, menschlich fühlen und handeln, sprechen sie uns an, nur insofern sie menschlich leiden, können sie tragisch wirken. Als tragische Personen unterscheiden sich Götter und Heroen von Menschen, Fürsten und Könige von Bürgerlichen nur durch die größere „Fallhöhe". Noch einen weiteren Vorteil sieht Schopenhauer darin, daß mit göttlicher oder doch königlicher Macht ausgestattete Helden sich äußerlich in größerer Freiheit bewegen, mehr Herr ihres Schicksals erscheinen als irgend wem unterthane. Auch in der Hinsicht verdient Ibsen keine Rüge. Sigurd der Seekönig und Gunnar Herse sind in ihrem Lebenskreise so frei wie Sigurd Drachentöter und Gunnar der Gjukung, und Hjördis erkennt keine Macht über sich, frei waltet sie mit fremdem Schicksal wie mit dem eigenen, selbst der Norne bietet sie Trotz.

2. Mit dem Abstreifen des Übermenschlich-Mythischen von den Charakteren hängt das Ausscheiden des Sagenhaften aus der Fabel genau zusammen. Dadurch daß Ibsen den Vergessenheitstrank wegließ und entsprechend änderte, hätte er demnach die Fabel

verpfuscht. Auch deutsche Dichter haben den Brynhild=Stoff auf die Bühne gebracht; so verlohnt es sich wohl, zu untersuchen, welches denn eigentlich, ästhetisch betrachtet, das Grundschema der Brynhild=Tragödie sei, das ohne Schaden für die tragische Wirkung nicht verändert werden kann.

In seiner Abhandlung über die Völsungasaga behauptet B. Symons, die frühere Bekanntschaft Sigurds und Brynhilds sei der Sage in ihrer ursprünglichen Form fremd gewesen. „Der ganzen großartigen Gestalt der Valkyrie Brynhild kommt es zu, daß sie sich getäuscht sieht, ohne den bereits zu kennen, der ihr den Trug bereitet. Daß alsdann mit dem Schmerz, sich getäuscht zu sehen, wilde Eifersucht gegen die, die ihr den nur ihr selbst zukommenden Mann entzogen hat, in ihr auflodert, ist psychologisch tief begründet. Eine frühere Verlobung ist nur ein späterer Motivierungsversuch, wie deren die Sage so viele kennt, durch die aber der herrliche, tieftragische Grundgedanke der Sage den Beigeschmack der Intrigue erhält."

Ob diese Erörterung beweist, was sie beweisen soll, ob sie die ästhetische und psychologische Auffassung der frühesten Dichter der Sage wiedergiebt, oder nicht — unseren ästhetischen und psychologischen Ansprüchen thut die „spätere Motivierung" jedenfalls besser Genüge. Brynhilds todbringender Haß erscheint uns keineswegs so großartig, ihr Los keineswegs so tragisch, wenn wir die Handlung rein aus gekränktem Ehrgefühl entspringen sehen. Im Nibelungenlied, das ein früheres Verlöbnis nicht kennt, fehlt auch Brynhilds Ende; wäre doch ihre Selbstvernichtung an der Leiche des Gemordeten weder tragisch noch überhaupt verständlich, wenn der Held nicht zugleich ihr Held war. Für uns ist das Tragische ihres Geschickes am besten ausgesprochen in jenen Worten der Laxdoelasaga: „Ihm war ich am schlimmsten, den ich am meisten liebte." Darum erblickten auch unsere Dichter nicht die Tragödie des gekränkten Ehr= und Standesgefühls in dem Stoffe, sondern die der verschmähten und schmählich verschenkten Liebe. Selbst Hebbel, der sich dem Nibelungenlied anschließt, findet einen so unbändigen Haß

durch gekränktes Ehrgefühl nicht hinreichend begründet und erklärt: „. . dieser Haß hat seinen Grund in Liebe! . . . Doch ist's nicht Liebe, wie sie Mann und Weib zusammenknüpft . . . Ein Zauber ist's, durch den sie ihr Geschlecht erhalten will, und der die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt" — eine naturwissenschaftliche Erklärung, die seine Riesin nicht zur tragischen Gestalt macht. Sie kann denn auch mit den Worten: Rache, Rache, Rache! am Ende des dritten Aufzugs für immer aus dem Stücke verschwinden.

Soll aber verschmähte Liebe der Ursprung der Handlung sein, dann erscheint der Zaubertrank unentbehrlich, der Brynhild in Sigurds Gedächtnis auslöscht. Bräche er wissentlich die Treue, tauschte wissentlich Gudrun um Brynhild ein, dann wäre er nicht der herrlichste, der untadelhafte Held, und die Fabel verlöre ihre beste Kraft. Geibel hat sich damit geholfen, daß er Brunhild unerwiderte Leidenschaft für Siegfried hegen läßt. Freilich ist es kein echter alter Recke, sondern ein Kavalier, ein schlecht verkleideter „Helene, Deutscher und Christ" von der Tafelrunde des Königs Maximilian von Bayern, der vor ihr seine Gleichgiltigkeit mit den wohlgesetzten Worten rechtfertigt:

Denn nicht des eignen Wesens Abbild, wisse,
Sein Widerspiel nur ist's, was uns die Seele
Mit Liebesmacht unwiderstehlich zwingt.

Allein wie schwach und unbedeutend das Werk auch sei: dem Charakter Siegfrieds ist derart kein Abbruch gethan, Brunhilds Beweggrund nicht geändert, die Fabel nicht verdorben. Nur kann Brunhilds freiwilliger Tod dann nicht ohne weiters die Wiedervereinigung mit dem Geliebten bedeuten. Sie muß mit gezwungenem, aus solchem Munde unerhörtem Raisonnement über ein stilles Reich, wo Lieb und Haß in göttlichem Erkennen untergehen, auf die reine Lösung hinweisen, die uns die Edda in den erhabenen Schlußworten giebt:

Zum Unheil werden noch allzulange
Männer und Weiber zur Welt geboren.

Aber wir beide bleiben zusammen,
Ich und Sigurd. (Simrock.)

Den versöhnenden Abschluß ließ Ibsen fallen, nicht aber weil ihn seine Gestaltung des Stoffes dazu gezwungen hätte. Vielmehr finden sich in der „Nordischen Heerfahrt" die als Bestandteile der Fabel erwähnten Züge der Heldensage alle bis auf einen. Hjördis liebt wie Brynhild einzig den besten Helden und wird von ihm wiedergeliebt. Wie Brynhild wird sie durch den Geliebten hintergangen, der unerkannt die Kraftprobe für den Freund besteht und sich dann einer andern vermählt, und wie Brynhild rastet sie nicht, bis er getötet zu ihren Füßen liegt. Nur der Vergessenheitstrank fehlt und kann fehlen: Sigurd der Wiking gewinnt, freiwillig entsagend, die Geliebte seinem Freund und Waffenbruder Gunnar.

3. Diese Motivierung setzt unstreitig einen andern Charakter voraus als den Sigurd der Heldensage. Die Merker hätten also dem Dichter mit Recht „Veränderung der Charaktere" aufgekreidet. Woher aber leitet sich die Forderung, an überlieferten Charakteren schlechterdings nicht zu rühren, auch wenn es unbeschadet der Fabel geschehen kann? *Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστι*, erklärt Aristoteles. So dürfe die Ermordung Klytämnestras durch Orest, die Eriphyles durch ihren Sohn Alkmaeon nicht geändert werden. Im übrigen aber müsse der Dramatiker hinzuerfinden und die Überlieferung schön zu verwerten wissen.

Ibsen hat nicht nur die Fabel, den *μῦθος* im aristotelischen Sinne des Wortes, geschont: auch seine Charaktere, bis auf den einen, entsprechen den epischen Personen so weit, daß sie ungezwungen in deren Fußstapfen treten können. Hjördis ist keine Schildmaid mehr, kein Gott entsendet sie zur Walstatt, kein Wolkenroß trägt sie brausend durch die Lüfte. Sie lebt und atmet jedoch in diesen Vorstellungen, sie verzehrt sich in heißem Verlangen nach Männerthat und Kampf und Streit — eine Valkyrie im Geiste, so sehr sie im Äußern, im täglichen Gebahren den Frauen der Laxdoela- und Njalssaga gleicht. Und Gunnar, ihr Gatte, obwohl mehr

jenem Gunnar auf Hlidarende nachgebildet, der von sich sagt: „Ich weiß doch nicht, ob ich für einen so viel weniger kühnen Mann zu halten bin als andere, weil es mir mehr als andern zuwider ist, Männer zu töten“ — auch er begehrt wie sein Namensbruder in der Heldensage nach dem männlicheren, stärkeren, überlegenen Weibe und übernimmt so die klägliche Rolle des Mannes, der durch eignen Wert und eigne Kraft nicht bewahren kann, was er durch fremde gewonnen. Wie die glücklich vermählte Schwester der Gjukungen, wie Kriemhild (vor Siegfrieds Tode) das Gegenbild der Kämpferin im Panzer, ist endlich Dagny das weiblich-anmutige Gegenbild der streitbaren Hjördis, liebevoll und wohlwollend gegen alle, doch aufflammend und selbstvergessend auch sie, wo es gilt, des Gatten Ehre zu schützen. Nur Sigurd, in den ersten zwei Akten noch dem idealen Recken der nordischen Sage, dem Siegfried des Nibelungenliedes ähnlich, entpuppt sich, unvermutete Masken abwerfend, mehr und mehr als ein anderer, eine neue überraschende Erscheinung in diesem Kreise.

Ästhetisch berechtigt ist die Frage, ob die geänderte Gestalt einheitlich und überzeugend wirke, — und das zu prüfen, wird sich noch Gelegenheit bieten; die grundsätzliche Befugnis zu solcher Änderung wäre ebenfalls aus der Praxis der Alten zu erweisen. Ehe die richtige Form für „Nordische Heerfahrt“ gefunden war, wollte Ibsen seinen Stoff der griechischen Trägödie nachbilden und hatte schon einen Entwurf in Versen (Trimetern?) begonnen. Da mag er denn wohl beim Studium der attischen Tragiker bemerkt haben, daß sie sich der Gestalten des Mythus, von deren Charakter die Fabel nicht unmittelbar abhängt, mit vieler Freiheit zu ihren dramatischen Zwecken bedienen. Selten hätten sie sonst die Forderung des Aristoteles erfüllen können: *αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς*!

„Ein Leben in dauerndem Frieden und in ruhigem Genuß irdischer Güter ist dem vornehmen Isländer nur selten vergönnt. Wie wäre das auch möglich bei einem so selbstbewußten, spottsüch-

tigen, jähzornigen und rachegierigen Menschenschlag, als welcher jene Leute in den Sagas uns gegenüber treten.“ In den Einleitungsszenen des Dramas wird diese Lage der Verhältnisse mit wenigen kräftigen Strichen gezeichnet. Daß die Handlung nicht auf Island selbst, sondern im nördlichen Norwegen (Helgeland) spielt, begründet keinen Unterschied. Was ich früher einmal den Wikinger-Comment genannt habe, jene eigentümliche Gesetzlichkeit, die sich herausbilden mußte, wenn so gewaltthätige und leicht verletzbare Menschen auf verhältnismäßig engem Raume überhaupt noch leidlich zusammenwohnen wollten, erklärt sich uns in den ersten Auftritten wie von selbst. Der Vorwurf, solche rein praktische Gesetzlichkeit schnüre die Personen des Dramas ein, ist eitel; sie fühlen sich — wie in den Sagas, so im Stücke — moralisch nicht daran gebunden, immer steht es in ihrer freien Wahl, sich zu vergleichen und Blutvergießen zu vermeiden, oder nicht.

I. Mit Heergeleit ist Örnulf, das Bild eines Recken vom Schlage des Kveldulf, des bejahrten Egil Skallegrimssohn u. ä., von Island herübergekommen, Gunnar auf dessen Hofe heimzusuchen: Brautraub muß gebüßt werden, mit dem rechtlichen Sühngeld oder mit Blut, und Gunnar Herse hat einst seine Pflegetochter Hjördis entführt. Kaum gelandet trifft er zuerst auf Sigurd den Seekönig, der von England mit seinem Weibe und den Mannen nordwärts segelnd, vom Unwetter an die Küste verschlagen worden. Auch an ihn hat der Alte zu fordern: zugleich mit dem Freunde und Waffenbruder Gunnar hat sich Sigurd auf Island eine Braut geraubt, Örnulfs eigne Tochter Dagny. Gerne gewährt der Starke die gesetzliche Buße und legt noch einen kostbaren Mantel dazu, eine Königsgabe von Aedhelstan. Den Versöhnten gesellt sich Kare (Kåre), ein Bauer, Schutz erflehend vor Gunnars Hausfrau. Gunnar wäre willens gewesen, einen Streit um Weiberecht und Totschlags wegen friedlich mit ihm zu schlichten; Hjördis hat es hohnredend vereitelt und ihn, in des Gatten Abwesenheit, mit Waffen überfallen lassen. Gunnar tritt auf in Haustracht, nur mit einer kurzen Handaxt bewehrt. Vorsorglich hat er tags vorher

seinen kleinen Sohn südwärts gesendet, als er von Örnulfs Ankunft vernommen, aber Freundesgruß bietet er den Ankömmlingen und zeigt sich zu jeder billigen Sühne bereit. So exponiert der Dichter die Sitten und die Handlung.

Am hohen Strand, nahe ihrem Lebenselement, dem Meere, rechten und vergleichen sich die Recken. Die See ist in Aufruhr, es herrscht Sturm und heftiges Schneegestöber. Da erscheint Hjördis, die eigentliche Tochter dieser wilden Natur, auf dem Schauplatz — im schwarzen Gewand, Mantel und Hut, einen Spieß in der Hand, von bewehrten Knechten geleitet — mannlich wie Gudrun Osvifstochter, hartgesinnt wie Halgerde, rachgierig wie beide. Kalt weist sie Dagnys schwesterlichen Gruß ab und giebt keinem ein Wort des Willkomms. „Gunnar — und Kare, mein Widersacher — Örnulf und seine Söhne und —" sie zuckt leise zusammen, ihr Blick, die Versammelten musternd, ist auf Sigurd gefallen, nur seinen Namen spricht sie nicht aus. Knapp sind die Worte bemessen: aus dem, was geschieht und wie es geschieht, sollen wir das Ungesprochene herausfühlen, wie in den Sagas, wie im wirklichen Leben. Sigurds Ruhm ist Hjördis verhaßt, seine bloße Anwesenheit reizt sie. Hat er Örnulf Sühngeld gegeben, soll es doch Gunnar nicht, soll das Leben nicht „fristen mit feigem Vergleich" — denn er hat einst, sie zu gewinnen, eine kühnere That vollbracht, als je Sigurd, der vielberühmte Held. Oder, wird Sühne gegeben, so wird auch Sühne gefordert: Örnulf soll ihrem Gatten Blutgeld zahlen für den Tod ihres Vaters, den er einst im Zweikampf erschlagen. Sie weiß, daß für einen „in ehrlichem Holmgang" Getöteten keine Buße fällig ist, aber wo es ihrem Willen nicht dient, achtet sie des Gesetzes nicht. Heftige Reden fallen, Örnulf weist im Zorn die unbillige Forderung mit Beschimpfung zurück: hærtagen kvinde, das entführte (eigentlich: auf dem Heerzug erbeutete, kriegsgefangene) Weib hat vor dem Gesetz keinen Gatten, der in ihrem Namen fordern könnte, sie ist nicht mehr als eine Kebse. Die schwere Beschimpfung bildet das sogenannte „erregende Moment" des Dramas. Denn das

Zerwürfnis mit Örnulf ist keine vorläufige Episode, lediglich zu dem Zwecke, den Charakter der Hjördis zu exponieren, es ist auch nicht die Haupthandlung, wie Rosenberg unbegreiflicherweise annimmt: es ist der Anfang der eigentlichen Handlung zwischen Hjördis und Sigurd. Alle ihre Worte, vom ersten Auftreten an, enthalten Spitzen gegen Sigurd, der an Dagnys Seite ruhig und misbilligend vor ihr steht; nun sagt sie Örnulf Fehd' an auf Leib und Leben, ihm und — jedem, der zu ihm hält. Gewaltsam soll Sigurd gereizt und in den Streit verwickelt werden. Noch ihre letzte Rede zielt vielsagend feindlich auf ihn: soll sie dies Leben und diese Schmach nur einen Tag länger ertragen, so muß ihr Gatte eine That vollbringen, die ihn berühmt macht über alle Männer. Wie anders, als durch Sigurds Besiegung könnte Gunnar den höchsten Ruhm unter allen Helden erringen?

Entschlossen will Örnulf der dräuenden Fehde angreifend begegnen. Aber Sigurd kann nicht dem Waffenbruder gegen Dagnys Vater, kann diesem nicht gegen Gunnar beistehen. Hochherzig bietet er all sein Eigen, zwei gute Langschiffe, gefüllt mit Königsgaben und köstlicher Beute, als Preis friedlichen Ausgleichs mit Hjördis und Gunnar. Auch die Sagas melden von steter Freundestreue, die Geld und Gut so wenig spart wie das Leben. „Guter Habe gewinnt wohl keiner zu viel" — doch Hjördis hat Örnulf gedroht: unehrenhaft wär' es nun, Geldbuße zu nehmen. Bestätigt dünkt den Alten die Märe, ihr Vater habe einst seinen Kindern ein Wolfsherz zu essen gegeben, auf daß sie grimmigen Sinnes würden.

Das Unwetter hat ausgetobt — die rote Scheibe der Mittagssonne wird tief am Meeresrande sichtbar. Eilend kommt Gunnar wieder mit versönlicher Kunde: ein festliches Mahl in seiner Halle soll Fried' und Freundschaft aufs neu unter ihnen befestigen, und Hjördis füge sich seinem Willen. Sigurd und Dagny gehen zu Schiffe, Gaben zu wählen für Gunnar und sein Gesind. Örnulf sendet nur seinen jüngsten Sohn Thorolf mit ihnen; er selbst mit den kampferprobten Söhnen bricht gen Süden auf, Kare und dessen

Helfershelfern eine kostbare Beute streitig zu machen: Gunnars kleinen Sohn Egil.

In der letzten Szene sind Dagny und Sigurd allein; sie erwarten, in reichen Festgewändern vom Strande zurückgekehrt, Thorolf und ihre Leute, die die Gaben heraufschaffen und die Schiffe sichern. Mit warnender Bitte wendet der Held sich zu seinem Weibe: den Armring abzustreifen, den er ihr einst gegeben, und das Kleinod hinauszuschleudern auf den Grund des Meeres, auf daß es nicht manches Mannes Verhängnis werde. Denn die That, die Hjördis ihren Freiern ersonnen, unerkannt habe er sie für Gunnar vollbracht, unerkannt den Goldreif von Hjördis erhalten. Voll freudigen Stolzes, daß Sigurd eine Hjördis hätte gewinnen können und sie gewählt, will Dagny von dem Ringe nicht lassen; sie gelobt ihn zu verbergen. „In deiner Macht steht es nun, ob die Fahrt mit Frieden ende oder mit blutigem Streit! Auf,“ befiehlt Sigurd, „zum Gastmahl in Gunnars Hof!“

Die alten Tragiker, vor allen Euripides, haben es eher für einen Vorteil als Nachteil betrachtet, daß dem Zuschauer die Fabel schon bekannt sei. Eine der beiden Hauptwirkungen der Tragödie, die fürchtende Erwartung des kommenden Unheils (φόβος) gewinnt dadurch an Kraft und Dauer. So steigt hier schon, am Schlusse des ersten Aktes, ein gewaltiges Geschick vor uns auf, im dunklen Umriß wie durch Nebelschleier gesehen, vergrößert und dräuend.

II. Der zweite Aufzug spielt am Abend desselben Tages auf Gunnars Hof. Vor dem Mahle sitzen Hjördis und Dagny in der hohen, vom Herdfeuer beleuchteten Halle. Hjördis hat Dagny den Hof und all ihr Besitztum gezeigt — ihren Käfig mit den goldenen Stangen. Sie freut sich des Reichtums nicht und nicht ihres Söhnchens: es ist ein weichliches Kind — der Sohn einer Unfreien, einer Kebse! Immer wieder gedenkt sie der erlittenen Beschimpfung. Von einer Königin wird erzählt, sie habe ihrem Sohne das Wams ins Fleisch genäht, ohne daß er mit den Augen zuckte, das will sie mit dem kleinen Egil erproben. Es ist Ernst in dem grimmen

Scherze: oft wandelt sie unwiderstehliche Lust an, solches zu vollführen — das liegt ihr im Blute.

Ungezwungen, ja scheinbar springend, wird das Gespräch von Hjördis geführt. Aber mit großer innerer Wahrheit folgen sich die einzelnen Momente, scharf und klar ihren Gedankengang und jede leiseste Gefühlsregung widerspiegelnd.

Dagnys Gegenwart giebt die Anregung zum Vergleiche, wie sich das Leben beider gestaltet, was eine jede an Glück und Ehren gewonnen hat. Die Wagschale sinkt zu Dagnys Gunsten, hohe Ehren sind ihr als Sigurds Gemahl an fremden Königshöfen erwiesen worden; doch das bessere Anrecht fühlt Hjördis in ihrem Herzen: eine That giebt es, die Sigurd nicht zu versuchen gewagt, die Gunnar vollbracht hat. Vergebens sucht sie sich Sigurds Ruhm zu verkleinern, stets kehrt der Gedanke zu ihm zurück, zu ihm und zu Dagnys Leben an seiner Seite. — Wenn Dagny mit auszog in den Seekrieg, ist da nicht eine unbezähmbare Lust über sie gekommen, die Waffen zu ergreifen und unter Männern zu kämpfen? Nie, spricht Dagny, ich — ein Weib. „Ein Weib, ein Weib! — Hm, es giebt niemand, der weiß, was ein Weib vermag". Aber eines muß Dagny doch wissen: wenn ein Mann das Weib umschlingt, das er liebt, — ist es wahr, daß alsdann ihr Blut brennt, ihre Brust pocht, daß ihr schwindelt vor seliger Wonne? Hjördis hat das nur ein einziges Mal empfunden — in der Nacht, als Gunnar die Kraftprobe bestanden und bei ihr im Zwinger saß; er preßte sie an sich, daß die Brünne barst, und da, da —! Es war das einzige Mal — nie, nie seitdem.

Mit unmerklicher Absicht ist der Dialog auf das wichtige Geständnis zugeleitet, das helles Licht über alles Vorhergehende verbreitet und alles Folgende. Nun verstehen wir die nagende Unzufriedenheit in diesem begehrenden Herzen, die Neigung zu Bosheit und Rachgier in diesem thatenverlangenden „männlichen" Sinn, ihre Empfindlichkeit und das unablässige Bestreben, sich und andern Gunnars Heldentum immer wieder zu erhärten, Gunnars, dessen Wesen und Gebahren jener nächtlichen That und Umarmung so wenig

entspricht. Hinaus hätte sie ziehen sollen auf lustige Heerfahrt, das wäre besser gewesen für sie, „und vielleicht auch — für andere." So aber lenkt das verhaßte Leben am Herde all ihre Wünsche und Kräfte auf Unheil und Verderben. Fünf lange Nächte — denn im Norden ist jede Nacht einen Winter lang — hat sie hier oben geweilt, wie tot, wie begraben. Keine Lust, kein Ergötzen als im Unwetter an den Strand hinab zu eilen und das Auge zu weiden an wilden, weißmähnigen Wogen, oder des Abends bei der Lucke zu sitzen und dem Wassergeiste, dem draug zu lauschen, der im Boothause wimmert, oder auf die Heimfahrt der Gefallenen zu warten, die hoch oben vorbeisausen auf schwarzen Rossen, mit klingenden Schellen, kühne Männer, die im Streite geblieben, starke Weiber, die kein ruhmloses Leben gefristet, wie sie und Dagny.

Hochgehende Meerflut, Wintersturm und Wetter sind der Hintergrund für ihre Gestalt; die Schrecken der heimatlichen Natur belebt sie aus dem Mythus und aus der eigenen düstern Phantasie. Sie allein von allen Personen im Stücke versucht den unheimlichen Bund mit überirdischen Mächten zu schließen. Deine Zauberkünste sind dir überstark geworden, sie haben dich seelenkrank gemacht, spricht Sigurd im vierten Akte zu ihr. Was sie selbst in dunkler Seele trägt, dessen sollen die andern schuldig sein. Sie erhebt gegen Örnulf in seiner Abwesenheit den schweren Vorwurf der Zauberei, sie denkt an Zauber, weil Gunnar sie gewann, und hier schon fragt sie Dagny, ob sie Zauberrunen singen könne. Das müsse sie wohl, womit sonst hätte sie Sigurd an sich gelockt! Für Sigurd hatte Hjördis die Kraftprobe ersonnen; trotz Gunnars That — sie fühlt es — ist er der größere Held: und eine Dagny hat er statt ihrer erkoren. Bitterkeit im Herzen spricht sie ihn lächelnd an, eh sie zum Mahle gehn, aber was sie lächelnd sagt, ist eine offne Drohung. Wehe erst, wenn sie erfährt —!

Beim festlichen Gelage pflegen kühne Recken ihre Thaten zu nennen, auf daß alle entscheiden, wer der kühnste sei. Diese gefährliche Kurzweil schlägt Hjördis vor, Sigurd zu demütigen. Da Gunnar sich jener unvergleichlichen That auf Island nicht rühmen

will, erzählt sie selbst, wie er im dunkeln Zwinger, nur mit einem kurzen Schwerte bewaffnet, den Bären erschlug, der die Stärke von zwanzig Männern hatte. Die Tafelrunde erklärt Gunnar für den kühnsten, Sigurd für den zweitkühnsten Mann, doch gelingt es der Höhnenden nicht, den edlen Helden zu reizen. Ruhend im Bewußtsein seiner Kraft, weist er lächelnd den Vorwurf des Neides zurück. Aber sie ermüdet nicht und sucht ihre Absicht nicht zu bergen. Vor aller Augen läßt sie ihre Schlangenhaut schillern und glänzen, erhebt sich drohend, zieht sich geschmeidig zurück in immer neuen kräftigen und graziösen Biegungen, — sie funkelt von Geist und Bosheit. Plötzlich, mit rascher Wendung fürs erste einen andern Gegner erwählend, steht sie von Sigurd ab und reizt den jungen Thorolf mit einer verächtlichen Anspielung auf seinen abwesenden Vater. Schlagfertig erwidert der Knabe, — den höfischen Lehren folgend, die ihm Örnulf vor dem Mahle gegeben: „Unnötige Rede sollst du nicht führen, aber was du sprichst, soll scharf sein wie Schwertesschneide. Sei liebreich, solange dir Gutes erwiesen wird, doch reizen sie dich, dann sollst du dazu nicht schweigen.“ Es entspinnt sich zwischen den beiden ein heftiger, nicht zu beschwichtender Zank, bis endlich Thorolf triumphierend die Halle verläßt mit der Ankündigung, sein Vater sei ausgezogen, den kleinen Egil zu töten. Gunnar, von Hjördis gestachelt, eilt ihm nach und erschlägt Örnulfs Lieblingssohn — und gleich darauf sieht er den Recken selbst eintreten, das wohlbehaltene aus Kares Händen errettete Kind auf den Armen.

Der heißblütige, von echtem Wikingergeist erfüllte Knabe hatte des Vaters knappe Worte auf eine Rachethat gedeutet. Durch ein Misverständnis fällt Thorolf, erreicht Hjördis ihren Zweck. Dennoch ist sie, die unverhohlen Zwietracht gesät, um Unheil zu ernten, die eigentliche Urheberin der That — der Zufall läßt sie ihre Absicht nur schneller und vollkommener erreichen. Selbst die größten Dramatiker, vor allen Shakespeare, haben dies Beschleunigungsmittel nicht verschmäht.

Entsetzt und erschüttert blicken Gäste und Gesinde auf den

Greis, dem seine hochherzige That so furchtbar ist entgolten worden. Einer üppigen Tanne gleich, wurde er durch ein einziges Unwetter all seiner Zweige beraubt: auch die sechs älteren Söhne sind tapfer kämpfend gegen Kares Helfer auf der Walstatt geblieben. Selbst im Schmerze ein Held, fragt Örnulf, wo Thorolf die Todeswunde empfangen. „Quer über die Stirne", -- das ist eine rühmliche Stelle; doch daß er halb seitwärts, halb gegen Gunnars Füße gefallen, das kündet nur halbe Rache. Hjördis unterdrückt die Bewegung des Augenblicks, sie kann nicht und sie will nicht beschämt und schuldig dastehn und sich so wenig durch Großmut wie durch Waffengewalt besiegen lassen. Da Örnulf ungebeugt, jede Hilfe zurückweisend, die Leiche des Sohnes hinweggetragen, sucht sie gewaltsam das lastende Gefühl abzuschütteln, das dumpfe, beklommene Schweigen, das über der Halle liegt, mit erzwungenem Lachen zu brechen. Die erbarmungslose Wildheit und Härte ihres Charakters, das Bedürfnis, ihre frühere feindliche, berechtigte Haltung gegen Örnulf und seine Freunde wieder zu gewinnen, läßt sie empörende Hohnreden ausstoßen. Alles wolle sie Örnulf verziehen haben, nur nicht, daß er ihre Wahl schmähte. Und bin ich eine Krebse, ruft sie Dagny zu, so hab' ich doch keine Schande davon, denn jetzt ist Gunnar mächtiger als dein Vater, er ist vornehmer und berühmter als Sigurd, dein Gatte! Das ist zu viel — selbst für Dagny. Sigurds Abwehr nicht achtend, verkündet sie laut vor allen, wer die That im Zwinger vollführt hat und hält den goldenen Armring empor, den Hjördis in jener Nacht Sigurd gegeben. — Zu sich selbst spricht Hjördis die Schlußworte: „Nun hab' ich nur noch eines zu thun, nur auf eine That noch zu sinnen: Sigurd muß sterben oder ich!"

In der Völsungasaga und im Nibelungenliede führt der Frauen „Übermut" und „üppige Rede" episch-gelegentlich zur Offenbarung des unseligen Geheimnisses. Die dramatische Kunst ist die Kunst des Vorbereitens und der Steigerung. Ibsen hat in diesen Scenen ein Muster der Dramatisierung des episch Überlieferten gegeben.

III. Seit Morgengrauen sitzt Hjördis in der Halle, eine starke Bogenschnur aus ihren eigenen Haaren zu flechten. Noch in der Nacht hat sie Pfeile geschäftet und Zaubersprüche darüber gesungen. Sie zeigt Gunnar die bereiteten Waffen: er soll die That vollbringen. Doch er fühlt so deutlich, wie die Nornen mit ihm und Hjördis und Sigurd gewaltet und ihre Gaben zum Schlimmen geteilt haben, daß er im Traume die Wahrheit sah. Ihm träumte, Sigurd lag von ihm erschlagen; aber totenbleich stand Hjördis daneben; und auf seine Frage, ob sie nun fröhlich wäre, lachte sie und sagte: Fröhlicher wollt' ich sein, lägest du, Gunnar, an Sigurds Stelle. Hjördis kleidet die Versuchung in ein lockendes Gewand: mit funkelnden Augen verheißt sie Gunnar warme, wilde Liebe, wie er sie nie von ihr hat erlangen können, um den Preis der Rache an Sigurd und Dagny. Schon halb verführt lauscht er ihren Verheißungen, da tritt Dagny ein, ihn vor Kares Überfall zu warnen. – Sie kommt auch zu Hjördis, Vergebung zu erbitten: sie sei ja von nun an noch unglücklicher als Hjördis. Dies Wort giebt Hjördis die Rache ein, die schwerer zu tragen sein soll als der Tod. Von nun an? Bisher denn, diese fünf Jahre, sind eine Zeit ungetrübten Glückes für Dagny gewesen. Aber Sigurd — kann er dasselbe sagen? Arglistig erinnert sie daran, wie der kühne Held einst vor seiner Vermählung auf Island gesprochen: wie er sich da eine hochgemute Hausfrau gewünscht, stolzen Sinnes und ehrbegierig, die ihm geharnischt in den Kampf folgen und nicht mit den Augen blinken würde, wo Schwerter blitzen. Scharf sind ihre Worte, gleich ihren Pfeilen, und treffen sicher. Vernichtet geht Dagny hinweg: an ihr ist Hjördis gerächt: noch bleibt Sigurd.

Im 29. Kapitel der Völsungasaga wird erzählt, wie Sigurd nach dem verhängnisvollen Zanke der Frauen zu Brynhild gesandt wird, die tötlich Gekränkte zu trösten. „Bethört bist du," hebt er an, „wenn du wähnest, daß ich dir feindlich gesinnt sei; und der ist doch dein Gemahl, den du dir selbst erkoren." Heftig widerspricht Brynhild und beschuldigt ihn, daß er sie hasse: „Nicht kennst du recht meinen Sinn: du überragest alle Männer, aber keine Frau

ist dir verhaßter geworden als ich." Da entgegnet der Held: „Anders ist wahrer: ich liebe dich mehr als mich selbst." In diesen Worten des längeren Wechselgesprächs, das offenbar eine strophische Vorlage hatte, war dem Dramatiker die entscheidende Szene der Tragödie vorgezeichnet, in der die letzten täuschenden und bergenden Schleier gehoben werden und das unabänderliche Geschick der beiden in seiner ganzen Tragik sich enthüllt.

Auch Ibsens Sigurd sucht Hjördis auf, aber aus eigenem Antrieb. Es nagt an ihm wie eine Krankheit, daß Hjördis ihn und sein Gefühl für sie verkennt: er kann nicht von dannen segeln, ehe sie weiß, warum er that, was er that. Mit Vorwürfen empfängt sie ihn und sagt es ihm unverhohlen, daß die Waffen, die sie wirkt, gegen ihn bestimmt seien, wie die Brynhild der Völsungasaga dem fragenden Recken gesteht, es sei ihr schmerzlichster Harm zu wissen, daß sie es nicht dahin bringen könne, daß ein scharfes Schwert in seinem Blute gerötet werde. Aber Hjördis weiß, wie sie es dahin bringen will: früh oder spät sollen Sigurd und Gunnar auf Leben und Tod kämpfen. Und doch, die guten Waffen, die sie dazu bereitet und bezaubert hat, sind wider Sigurd, aber nicht für Gunnar bereitet: sie wünscht den Tod des einen, ohne dem andern den Sieg zu gönnen. Sigurd meint, das sei wohl das gleiche, — da sagt sie ihm lächelnd, als wär' es im Scherz, ihren wahren Herzenswunsch: ihr wär' es am liebsten, Sigurd der Starke „brennte sie ein", sie und ihren Gatten, d. h. er legte Feuer an rings um ihren Hof, wie das in den isländischen Sagas mehrmals geschildert wird. Oft malt sie sich in lustigen Bilder aus, wie es dann weiter gehen sollte. Alle ihre Mannen wären gefallen, nur Gunnar verteidigte sich noch mit seinem Bogen. Da risse ihm der Strang und er bäte sie um eine Haarflechte, weil es das Leben gilt. Sie aber lachte: „Laß brennen, laß brennen! Das Leben ist mir keine Hand voll Haare wert!" — Die Erzählung von Halgerde in der Njalssaga, die ihrem Gatten unter gleichen Umständen, um sich an ihm zu rächen, die Haarflechte weigert, ist hier mit fein veränderter Motivierung verwertet.

Die Art, wie Ibsen seine Vorlagen benutzt, die leise Wendung, die er solchen Entlehnungen giebt, daß sie nicht mosaikartig eingesetzt, sondern mit dem Ganzen untrennbar verschmolzen erscheinen, gemahnt an Shakespeares Verfahren mit Holinshed und den italienischen Novellisten.

Sigurd, befangen in dem Gedanken, daß er Hjördis immer verhaßt gewesen, hört das versteckte Liebesgeständnis nicht in ihren Worten. Aber aufs neue von ihrem geheimnisvollen Reiz erfaßt, nähert er sich und legt das unerwartete Bekenntnis ab, erzählt eine Saga „schwer wie das Leben selbst," die Saga von seiner Liebe zu ihr. Vor dem Freunde, dem Waffenbruder trat er einst schweigend zurück, einer von ihnen mußte ja weichen, und — so ward Hjördis Gunnars Gattin, und er freite ein anderes Weib. „Und gewannst sie lieb?" fragt Hjördis rasch und spähend. Die Frage zeigt den Dichter als feinen Kenner und Beobachter weiblichen Seelenlebens, als Feministen, wie das neue französische Kunstwort lautet. Sigurds Antwort läßt die Worte der Völsungasaga durchschimmern: „Immerfort . . härmte es mich, daß du nicht mein Gemahl warst; doch unterdrückte ich es, so viel ich vermochte." Er hat Dagny schätzen lernen, aber nur für ein Weib empfand er Liebe, für sie, die ihm gram war vom ersten Tag an. Hier glaubt er die Saga geendet und für immer will er Abschied nehmen von Gunnars Hausfrau. Sigurd hat die Bewegung nicht beachtet, mit der Hjördis der Erzählung lauscht, und ihre Zweifel an der Wahrheit des Gehörten, ihre Ausrufe und endlich den Ausbruch ihres Schmerzes misdeutet, — bis sie mit Worten die heiße Liebe zu ihm bekennt, die sie unter unmildem Wesen nur allzu erfolgreich und lange verborgen.

Traurig erklärt die Brynhild der Völsungasaga: „. . nun finden wir keinen Ausweg mehr" — und schlägt Sigurds dringende Bitte ab, ihm dennoch anzugehören. Ibsen hat, den anders gearteten Charakteren gemäß, die Rollen vertauscht. Hjördis fragt nicht nach Gunnar und Dagny: — „was liegt daran, ob zwei elende Leben verspielt werden?" Frei sind beide, sie und Sigurd,

wenn sie nur wollen, und das Glück ist wohl einer Großthat wert. Nicht von Liebesglück spricht sie, nicht mehr als sein Gemahl begehrt sie ihm zu folgen: wie ein Mann den Mann liebt sie den herrlichsten Helden, in Panzer und Stahl will sie mit ihm zu Felde ziehn gleich jenen starken Frauen, Hildens Schwestern, den Valkyrien, bis sein Name über alle Lande geht, bis er Norwegens König besiegt hat und selbst thronet auf Haralds Königsstuhl. Das waren einst Sigurds „wilde Jugendträume"; nun weist er die Versuchung von sich. „Böse Tage zeugen böse Gedanken": ihn zu zwingen, droht Hjördis, Gunnar und Dagny alles zu entdecken. Aber sie, die sich nicht um Recht und Gesetz und Herkommen kümmert, wo es ihrem Willen entgegen ist, hält doch eines hoch: Mannesehre. Denn auch die freieste Persönlichkeit ist nicht ganz ungebunden und unabhängig von den Anschauungen ihrer Zeit.

Daß sich Hjördis gerade dem Ehrbegriff gefangen giebt, den wir an Stelle einer sittlichen Macht auf alle wirken sehen, ist in ihrer Natur wohl begründet. An dem einen Bande erfaßt Sigurd die Zügellose. Wenn er im Zweikampf ihren Gatten erschlüge — und es ist triftiger Grund zum Streit zwischen ihm und Gunnar, der seines Weibes Bruder erschlagen — da könnte sie Sigurd nicht mehr folgen wollen, da müßte sie schweigen und den Gatten rächen. So entbietet denn Sigurd den Freund auf den nächsten Morgen zum Holmgang: einer von ihnen muß fallen. Gunnar, von dem sich alle Freunde und Nachbarn als von einem gebrandmarkten Feigling abgewendet haben, wird durch die Herausforderung in seiner Ehre wiederhergestellt. Dankend faßt er des Helden Hand und will ihm zum Kampfe ein gutes Schwert reichen — wohl eine Erinnerung aus dem Nibelungenliede. Sigurd lehnt die Gabe ab: niemand weiß, ob ich morgen abend noch ein Schwert brauche. Wir ahnen, wen er im Zweikampf zu opfern gedenkt. Sinnend erwägt Hjördis die Rede der Männer; aber wer auch falle, eines ist fest in ihrer Seele beschlossen: „Sigurd und ich bleiben beisammen!"

Frühzeitig wird der Schlüssel zum Charakter der Hjördis geboten, seltsam spät Sigurds geheimes Herz geöffnet. Und während wir fast vom Anfang an ihre wahren Gefühle durch die Hüllen von Haß und Rache ahnend erschauen, ist uns das Geständnis seiner Liebe so überraschend wie Hjördis selbst. Im Verlauf der ersten Akte war es unmöglich zu erkennen, daß sein Benehmen gegen Dagny nicht seiner Zärtlichkeit, nur einer fast übergroßen Zartheit entspringt. Aus der Beteuerung gegen Örnulf: „Dagny ist mir lieber als Waffen und Gold, und nie werd' ich vergessen, daß du ihr Vater bist," war kaum etwas anderes herauszuhören als Liebe, wie auch sonst kein Wort, keine Geberde verkündet, weder daß er Dagny nur schätze, noch daß er Hjördis nicht gleichgültig oder abgeneigt gegenüberstehe. Wohl erzählt Hjördis, der vermeintliche Gunnar im Zwinger habe sie so heftig an sich gepreßt, daß sein Panzer barst, doch Sigurds klares, kühlüberlegenes Gebahren im Umgang mit ihr läßt die Vermutung nicht aufkommen, daß er jetzt noch wärmer für sie fühle. Vor allem widerspricht dem Liebesgeständnis des dritten Aufzugs ein der Überlieferung entlehnter Umstand der Vorgeschichte. Der Sigurd der nordischen Sage verschenkt unter dem Einfluß des Vergessenheitstrankes Brynhilds Kleinod an Gudrun, und Siegfried im Nibelungenliede giebt den Gürtel einer Fremden, leichtherzig von ihm Betrogenen, dem geliebten Weibe. Wie aber ist es zu verstehen, daß Ibsens Sigurd den Armring der Geliebten seinem ungeliebten Weibe zu tragen gegeben?

Auf den unvorbereiteten Wechsel in der Auffassung Sigurds, zu dem die Einbildungskraft im dritten Akte gezwungen wird, stützt sich wohl hauptsächlich der Vorwurf, durch die Tansponierung würde die Fabel oder die Charaktere, wenn nicht beides, verpfuscht. Richtig ist nur, daß Ibsen den Charakter einheitlicher hätte bilden müssen und können. Wenn sich Sigurd in den ersten Akten immer noch edel, aber doch kälter gegen Dagny verhielte, wenn Dagny den Ring unter andern Beuteschätzen gefunden und arglos ihrem Schmucke, ohne daß er widersprechen durfte, hinzu

gefügt hätte — wäre des Dichters Zweck nicht ebenso erreicht, die Warnung vor dem Mahle nicht ebenso begründet? Oder aber: wenn Sigurd einst Dagny ihres lieblichen Jugendreizes wegen gewählt hätte und nun erst für Hjördis entbrennte, da er, nach fünf Jahren zurückgekehrt, die einst gleichgültig Eroberte und Verschenkte als die ihm Bestimmte, ihn Liebende, als sein weibliches Gegenbild erkennte?

Freilich, der Sigurd der „Nordischen Heerfahrt“ trägt noch eine Maske, die er erst im letzten Aufzuge ablegt, und so würde uns diese Gestaltung der Dinge doch wieder nur vor der ersten, kleineren Überraschung bewahren.

IV. Hätte Ibsen nach dem Beispiele Viktor Hugos die einzelnen Akte des Dramas mit den Namen der Personen überschrieben, die hauptsächlich darin hervortreten, müßte der zweite „Hjördis“, der dritte „Sigurd“ heißen. Für den vierten drängt sich der Name Örnulf auf. Der unverhältnismäßige Raum, den Örnulf im Schlußakte einnimmt, hat zu der Bemerkung Anlaß gegeben, im ersten und zweiten Akte werde die Handlung durch ihn gefördert, im letzten nur unterbrochen. Aber so urteilt der kritische Leser, nicht der Zuschauer vor der lebendigen Bühnenhandlung. Gezwungen, den drängenden, erschütternden Ereignissen durch zwei Akte mit anhaltender Aufmerksamkeit zu folgen, findet er in der Eingangsscene des vierten — ein tragisches Idyll könnte man sie nennen — wohlthätigen Wechsel und Erholung in verweilendem Genusse. Oft dient das sogenannte „Moment der letzten Spannung“ dazu, den Geist zur Aufnahme der Katastrophe wieder frisch und empfänglich zu machen. Der sterbende Edmund muß den Mordbefehl gegen Lear, Kreon sein Todesurteil über Antigone zurücknehmen: „dem Gemüt des Hörers für einige Momente Aussicht auf Erleichterung zu gönnen.“ Hier sind die Würfel gefallen, und es war „dies alte anspruchslose Mittel“ nicht mehr zu brauchen. Dennoch schafft uns der Dichter auf gute Weise die Erholungspause, indem er zugleich Örnulf „sich ausleben“ läßt, wie es vom Drama für jeden wichtigeren Charakter gefordert wird. Die nächtliche Scene — wenn

der greise Skalde am Grabhügel bei Fackelschein seinen Söhnen zum Ruhm und Gedächtnis die Drapa dichtet — erzeugt überdies jene eigentümlich weihevolle Stimmung, die das Zermalmende der Katastrophe in ein Erhebendes verwandeln hilft.

Dem 69. Kapitel der Egilssaga ist der Vorgang entnommen, so charakteristisch für die Zeit, so wirkungsvoll auf der Bühne. Nach dem Verluste zweier Söhne will sich Egil Skallegrimssohn zu Tode hungern. Da beredet ihn seine Tochter Thorgerde, erst noch einen Sang zu dichten, der nach isländischer Sitte beim Leichenschmause (eigentlich: beim „Erbbier") vorgetragen werde, wenn tapfere Männer der Toten Minne trinken. Je weiter Egil in dem Liede kam, heißt es, desto mehr nahmen seine Kräfte zu, und als er fertig war, stand er auf und setzte sich auf den Hochsitz, d. h. er war dem Leben wiedergewonnen.

Ibsen überträgt Dagny fast wörtlich die Rolle der Thorgerde. Doch sind einzelne feine Züge hinzugefügt. Um den Vater zum Verlassen des Grabes zu bewegen, macht ihn Dagny auf das dräuende Unwetter aufmerksam. Sorge dich nicht, antwortet selbstvergessen der Alte, dicht ist der Hügel und gut gebaut, sie ruhen geschützt darunter. Örnulfs Sang klingt in der ersten und zweiten Strophe leise an die beiden ersten Strophen Egils an, im übrigen ist das Gedicht eigne Schöpfung, da vom Inhalt nicht viel, und auch von den „keningar", den gesuchten und gekünstelten Umschreibungen der isländischen Skalden, nur eine oder die andere (wie z. B. „Suttungs Met" für „Poesie") zu verwerten war. Die heilende Wirkung der Dichtkunst, in der Saga nur durch den Erfolg dargethan, wird in den Schlußstrophen — wohl aus persönlicher Überzeugung und Erfahrung — mit Innigkeit herausgehoben. Örnulf schließt:

Meine Söhne nahm sie (sc. die Norne),
Doch sie gab dem Munde,
Meine Sorg' zu singen,
Kraft und Liedes Kunde.

Legt' mir auf die Lippen
Des Gesanges Gabe,

Daß mein Gruß den Söhnen
Mächtig tönt am Grabe.

Heil euch, die in Walhall
Huld und Heim gefunden! —
Sanges Göttergabe
Sänftet Weh und Wunden!

Leichter wohl ist der Tadel gegen diese wirksame, künstlerisch zweckdienliche Episode zu entkräften, als die Einwände gegen eine zweite, besonderliche Überraschung, die uns durch Sigurd in der Szene der Katastrophe bereitet wird. Die Szene spielt in derselben Sturmnacht am Grabhügel, so daß also die ganze Handlung des Stückes in zwei Tagen und zwei Nächten verläuft. Örnulf und Dagny ziehen mit den Knechten gegen den Rache suchenden Kare, der Gunnars Hof mit Mordbrennern überfällt. Sigurd allein ist zurückgeblieben: er darf Gunnar vor dem Zweikampf nicht begegnen. Eilend tritt Hjördis auf, in einem kurzen roten Scharlachgewand, behelmt und angethan mit goldener Brünne — gleich der Brynhild der Edda im kleinen Sigurdsliede —, den Bogen in der Hand, so wie sie Sigurd zur Heerfahrt hätte begleiten wollen. In wilder Erregung glaubt sie sich von einem Wolfe mit glühenden Augen verfolgt — ihrer „fylgje“ — und in dem heraufziehenden Gewölke des Unwetters erblickt sie „der Toten Heimfahrt“, durch Zauber von ihr herbeigezogen, Sigurd und sie mitzunehmen. Denn nur im Tode können beide zusammen bleiben. Noch einmal giebt sie ihrem männlichen Sinn und der Verachtung weiblichen Berufes Ausdruck: „Auch ist es besser so, als hättest du mich hienieden gefreit im Leben, und ich hätte auf deinem Hofe gesessen, um Lein und Wolle zu weben und dir Kinder zu gebären — pfui, pfui!“ Vergebens weist Sigurd auf ihr brennendes Heim hin, auf Sohn und Gatten, die in Gefahr schweben: sie achtet es nicht. Fort aus dem Leben, hier blüht uns kein Glück! Der Sturm bricht los: da ist ihr Geleite! In der Völsungasaga träumt Gudrun, daß Brynhild den schönen Hirsch, den sie gefangen, ihr vor den Knieen erschießt: Hjördis reißt ihren Bogen an die Wange

und streckt Sigurd nieder. Und nun, da sie jubelnd zu dem Sterbenden hineilt: Sigurd, jetzt gehören wir einander an! — erfahren wir das Erstaunliche. Mehr als je scheiden sich ihre Wege: Sigurd ist Christ! König Aedhelstan hat ihn zum weißen Gotte bekehrt: zu ihm geht er hinauf. Das wilde Heer scheint brausend zu nahn, ohne Sigurd will Hjördis nicht folgen. Verzweifelnd sucht sie Schutz auf dem Grunde des Meeres.

Gunnars Hof ist verbrannt, er selbst mit dem kleinen Egil durch Örnulf gerettet. Die Zurückkehrenden finden Sigurds Leiche und den Bogen, und Dagny wirft sich mit lautem Schmerzensrufe über den Gatten. Plötzlich klammert sich der Knabe erschreckt an Gunnar: hoch oben in den jagenden Wolken, auf schwarzem Hengste erkennt er die Mutter.

Aus rein menschlichem Bereiche hat der Dichter die Fabel auf dogmatisches Gebiet hinübergespielt, um die tragische Wirkung zu erhöhen. Wird sie nicht eher dadurch beschränkt — oder wäre sie nicht wenigstens gesicherter und stärker, wenn nur Hjördis und nicht auch wir von dem unerwarteten Bekenntnis überrascht würden? „Was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen so viel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.“ (Lessing.)

Vielleicht wäre diese Schlußwendung nicht weiter vorzubereiten gewesen, wenn Sigurds Denken und Thun zu dem der heidnischen Männer des Dramas in auffallendem Gegensatz stünde. Jedoch er bewegt sich durchaus im Rahmen jener eigentümlichen, ganz unchristlichen Gesetzlichkeit seiner Zeit. Gewissenhaft, makellos, kraftvoll ist er ihr idealer Vertreter, doch nirgend mehr. Jede seiner Handlungen läßt sich aus den Sagas mit Beispielen belegen. Daß er Gunnar sein Glück geopfert hat und Hab und Leben für ihn hinzugeben bereit wäre, ist von heidnischer Blutsbrüderschaft her-

zuleiten. Arinbjörn wagt das Leben für seinen Freund Egil, und Svenke sogar für einen hilfesuchenden fremden Mann. Darum bewundert Örnulf zwar Sigurds große Opferwilligkeit für Gunnar, aber er ist keineswegs darüber verwundert. Und Örnulf selbst zeigt sich ebenso hochgesinnt und edelmütig — nicht gegen einen Freund, sondern gegen Hjördis, von der ihm Haß und Kränkung widerfahren. Die Herausforderung Gunnars zum Holmgang auf Leben und Tod erscheint nicht weniger heidnisch, weil Sigurd sich töten lassen will, wie Kjartan sich von Bolle töten läßt. Und wenn er gleich Örnulf die Norne und das Schicksal im Munde führt, wer kann erraten, daß er einen andern Sinn mit diesen Worten verbinde? Auch daß er den „wilden Träumen" seiner Jugend von kühnen Eroberungen entsagt hat und Hjördis als Versucherin von sich weist, müssen wir im Zusammenhange anders verstehen. Er fühlt sich an Dagny gebunden, die keine Hjördis ist: „nun begnügt er sich mit geringerem Glück". Wenn der friedliebende, blutscheue, stets vermittelnde Gunnar, der sich nur im Augenblicke der höchsten Erregung und von seinem Weibe gespornt zu einer schnellen und schnell bereuten That emporreißt, wenn er sich plötzlich als Christen bekennte, das würde viel weniger überraschen, als Sirgurds Geständnis.

Das einzige, was ein Verteidiger noch vorwenden könnte, wäre, daß Ibsen auch hier ein getreues Bild der gewählten Zeit habe schaffen wollen. In den isländischen Sagas zählen wir eine ganze Reihe von Christen, an deren heidnischer Denk- und Lebensart die Taufe nichts geändert hat. Der Sendling Olaf Tryggvasons, der deutsche Missionär Dankbrand, verweigert den Holmgang nicht, und er und sein isländischer Genosse Gudleif, ein großer Raufbold, schlagen ihre Widersacher tot. Hildigunne beschwört ihren Verwandten Flose bei seiner „Christi Kraft", Blutrache für ihren Gatten zu nehmen, und Flose ordnet Gottesdienst an, eh er zur Blutrache aufbricht. Er schlägt auch vor, Njal in seinem Hofe zu verbrennen, obwohl sie sich als Christen dadurch eine große Verantwortung vor Gott zuzögen. Die Saga läßt sogar den weißen

Gott ein Wunder thun und den blinden Ammunde auf kurze Zeit sehend machen, damit er Blutrache nehmen kann. Allein nur mit derartig bezeichnenden Beispielen war die charakteristische Mischung von Heidentum und Christentum zu schildern. Es kann nicht vorausgesetzt werden, daß sich der Zuschauer, in den Sagas belesen, Sigurds so spät angekündigtes Christentum rückdenkend und vergleichend zurechtlege. —

Hjördis und ihre geistigen Schwestern in Ibsens Dramen werden oft als „dämonische“ Frauengestalten bezeichnet, weil wir, im Banne christlicher Sittenlehre, die Alleinherrschaft des Willens nicht mehr als das Natürliche, Ursprüngliche empfinden und dazu neigen, furchtlos unbeschränkte Willensäußerungen als übermenschlich anzusehen. Hier begünstigt der Dichter selbst eine solche Auffassung durch eine mythisch-mystische Zuthat, den Valkyrienritt, der von dem Kinde als wirklich erschaut wird. Dennoch ist Hjördis, wie Gudrun Osvifstochter, zwar durch keine sittliche Rücksicht bestimmt und gehindert, aber darum nicht minder durchaus menschlich-verständlich. Ibsens Lieblingsgedanke, daß jeder bedeutenden Persönlichkeit durch ihr eigenes Wesen ein „Beruf“, eine bestimmte, unabweisliche Lebensaufgabe gegeben sei, tritt auch an ihr hervor. Er hatte nicht schlechthin blos die Wahl, seine Heldin allein aus sinnlicher Leidenschaft den Geliebten töten zu lassen, um ihn der Nebenbuhlerin zu entreißen und zugleich für den Abfall zu strafen, wie Björnsons „Hinke-Hulda“, oder eine Androgyne ohne alle Liebesregung darzustellen, nur aus gekränktem Ehrgeiz handelnd, wie angeblich die Valkyrie der ältesten Heldensage: es gab noch eine Möglichkeit, sie über eine Hinke-Hulda zu erheben, ohne sie der Weiblichkeit ganz zu berauben. Hjördis kann es, gleich der Brynhild der Völsungasaga, ihren größten Harm nennen, daß nicht Sigurd ihr Gemahl geworden. Aber je mehr sie im Verlaufe der Handlung erkennt, was sie in ihrem Leben schwerer entbehrt hat als Liebesglück, desto mehr erstarkt das Geistige ihrer Liebe zu Sigurd, das was Goethe „Wahlverwandtschaft“ nennen würde, und was allein eine dauernde, mehr und mehr vom Sinnlichen sich läu-

ternde Zuneigung verbürgt. „Wär' ich ein Mann — bei den waltenden Mächten, ebenso könnt' ich dich lieben, wie jetzt ich dich liebe" . . . „Sigurd, mein Bruder!" Ihre tiefste Wurzel hat diese Liebe in der Überzeugung des hochstrebenden Weibes von ihrem Berufe im Leben: „eine untrügliche Stimme" im Innern sagt ihr, daß sie zur Welt gekommen, auf daß ihr starker Sinn ihn hebe und halte in schwerer Zeit; daß er geboren worden, auf daß sie in einem Manne alles fände, was ihr hehr und herrlich dünkt. Sie beide sollten zusammenhalten, das war der Norne Ratschluß, und selbst der Tod soll ihn nicht vereiteln. Mit den Göttern soll Sigurd streiten, auf des Himmels Königsstuhl will sie ihn setzen und sich selbst ihm zur Seite. Noch in dem Wahngespinnste des überreizten Sinnes zeigt sich die Verzweiflung über ihr beider verlornes Leben, der Schmerz um den verfehlten Beruf.

Und nicht nur rückwärts läuft die verbindende Kette zu „Frau Inger" und „Catilina", auch vorwärts zu den nächsten Dramen, zu den „Kronprätendenten", zu „Brand" und weiter. An manchen Stellen sind Probleme gestreift, die nach Jahren in völlig anders gearteten Schöpfungen den Mittelpunkt des Interesses und der Handlung bilden. Sigurds Ehe mit Dagny, der er Tag für Tag eine Liebe vorgaukeln muß, die sein Herz beklemmt — ist das eine echte, wahre Ehe? Ist es geboten, ja nur erlaubt, einem beschworenen Bunde sein geistiges Selbst, und damit sein Lebensziel zu opfern? Steht nicht höher als anerkanntes „Recht" und hergebrachte „Pflicht" das ewige Recht der Persönlichkeit auf Entwicklung, auf freie Entfaltung aller Kräfte, und die natürliche Pflicht, der gebieterischen Mahnung im Innern zu gehorchen? Der späteren Werke gedenkend, hören wir diese Fragen, aber noch werden sie nicht gestellt. Sigurds ist die Schuld, seine übergroße Freundestreue entzieht zwei Berufene ihrer Bestimmung: die anerzogenen, heilig gehaltenen Grundsätze zu prüfen, die das Individuum schuldig werden lassen, dazu konnten erst moderne Stoffe die Gelegenheit bringen.

Der dänische Dichter J. L. Heiberg (1791—1860) schrieb als Censor des Theaters zu Kopenhagen in seinem Gutachten über

„Nordische Heerfahrt“: „Auch dieses Stück ist, wie mehrere der neueren norwegischen Versuche, ein eigentümliches nationales Drama zu schaffen, auf die isländische Sagalitteratur gebaut, aber jegliches Bestreben auf diesem Wege ist nach meiner Meinung ein Mißverständnis, und der Weg nur ein Abweg .... Was an diesem und ähnlichen Versuchen bemerkt zu werden verdient, ist das Bestreben, die Illusion durch Nachahmung des eigentümlich konzisen Stils in den Sagas zu fördern. Das giebt Anleitung zu gewissen Konstruktionsformen, die aber zu stehenden Typen werden und in Manier und Affektation übergehen. Ein nordisches Theater wird kaum aus dem Laboratorium für solche Experimente hervorgehen.“

Dies Gutachten bezeichnet deutlich die Schwierigkeiten besonderer Art, mit denen das Drama vorerst sollte zu kämpfen haben. Es ist kein Befund über das Werk selbst, denn seiner Handlung, seines Aufbaues und Bühnenwertes wird mit keiner Silbe gedacht; es ist ein vernichtendes Urteil über eine neue Richtung. Das Norwegisch-Nationale in Stoff und Sprache genügte allein, der „Nordischen Heerfahrt“ die Kopenhagener Bühne und ebenso das von Dänen geleitete Christiania-Theater zu versperren. Wie zu Frau Ingers Zeiten politisch, ward Norwegen bis in die Fünfziger Jahre litterarisch vollständig von Dänemark beherrscht. Und wie zu Frau Ingers Zeiten wurde die Fremdherrschaft im Lande nicht nur geduldet und ertragen, sondern kräftig unterstützt und mit Eifer verteidigt. Überzeugt von seinem heiligen „Berufe“, diese Vorherrschaft zu vernichten und nationaler Art und Kunst zum Siege zu verhelfen, stürzte sich Ibsen, von Bergen nach Christiania zurückgekehrt, furchtlos in den Streit, den eine kleine, aber wackere Schaar mit Björnson an ihrer Spitze um die Nationalität der Bühne erhoben hatte. Die Schilderung der Kämpfe, die er um dieses — und des nächstfolgenden — Werkes willen bestand, der bitteren persönlichen Erfahrungen, die er machte, der maßlosen Schmähungen, mit denen ihn eifernder Parteigeist überschüttete, wird einen wichtigen Abschnitt der Vorgeschichte der „Kronprätendenten“ bilden.

V.

Die Komödie der Liebe.

1.

Henrik Ibsen verlobte sich in Bergen und vermählte sich dort im Sommer Achtundfünfzig. In dasselbe Jahr fällt die erste Beschäftigung mit dem Plane zur „Komödie der Liebe". Der Plan wurde zu Gunsten eines anderen bei Seite gelegt; er war noch nicht reif, vielmehr der Unmut des Dichters war noch nicht reif. Junges Glück macht den Starken stärker: sein Dichterberuf stand ihm über alles erhaben und erhob ihn über alles. Der keimende Gedanke an ein hohes Lied der göttlichen Berufung, an einen Helden, den lautere Weiblichkeit in dienender Liebe tröstend, wärmend und hegend durch Kampf zum Siege geleitet, der Gedanke an die „Kronprätendenten" verdrängte das Alltags-Gebilde, lenkte den Blick hinweg von der Lächerlichkeit und Erbärmlichkeit des Lebens auf große Menschen und ferne Ziele.

Hätte die komische Idee gleich damals Wurzel geschlagen, ihr wäre nicht diese Komödie der Liebe entsprossen. Aber sie schlummerte lang im Keime, und zwei Jahre später schon baute sich der Dichter hoch über dem „Sommerleben" im Thale auf kalter, klarer Höhe an, wo ein scharfer Wind weht und keine Blumen mehr gedeihen.

Kunde davon giebt ein umfangreiches symbolisches Gedicht aus dem Jahre 1860: „Auf dem Hochgebirge" (På vidderne). Unter dem Gleichnis einer Bergfahrt wird das Abschweifen des höher und höher Strebenden von den Wegen der gewöhnlichen

Menschen geschildert. Schwer ist die Trennung von dem alten Mütterchen und dem geliebten Weibe, das sich ihm noch in der Scheidestunde zu eigen giebt, treu gemeint das Versprechen zeitiger Rückkehr. Und, so sehr die reine Bergesluft ihn erquickt und belebt und sein begierdenheißes Blut abkühlt: anfänglich blickt er doch immer heimverlangend hinab auf die verlassenen Stätten seiner Kindheit und seiner Liebe. Aber alsbald gesellt sich ein fremder Schütze zu ihm, mit Augen kalt und unergründlich gleich den dunklen Gletscherseen. Wie Goethe im Clavigo, Faust, Tasso die zwei Seelen in seiner Brust in zwei Gestalten, Gegenspielern, dramatisch verkörpert, so gesellt sich hier der Lyriker zu sich selbst, läßt in kühner Personifikation seinen kühl und beobachtend auf alles Menschliche herabblickenden Geist die Obmacht gewinnen über sein sehnlich nach allem Menschlichen verlangendes Gemüt. Wenn er nicht ohne Rührung drunten die Mutter und sie, die Geliebte, zur Kirche schreiten sieht, das Gesangbuch zierlich ins Tüchlein eingeschlagen, mahnt ihn der Schütze an die „That des Tages", die ihm zu vollbringen bestimmt sei, die ihm besser zieme als „den Kirchensteig abzutreten". Vergebens tönen in der Christnacht die Glocken zu ihm empor, lodert das Haus der Mutter in Flammen auf; der Schütze lehrt ihn durch die hohle Hand die wirkungsvolle Doppelbeleuchtung der roten Glut und des bleichen Mondlichtes betrachten. Und endlich die härteste Prüfung: die Braut reitet in festlichem Hochzeitszug mit einem andern zur Kirche. Er sieht es ohne Schmerz, fühlt wie etwas in seiner Brust sich versteinert, der Kampf ist ausgekämpft, das Leiden zu Ende. Um den Preis des Glückes hat er den freien Blick von der Höhe auf die irdischen Dinge gewonnen.

Entsagung verkündigt das Gedicht, Entsagung um eines höheren freieren Strebens willen heischt die „Komödie der Liebe". Sie steht unter dem Zeichen des Schützen. Doch die Zeit ihrer Vollendung fällt wiederum zwei Jahre später und schon ist es nicht mehr dieselbe Entsagung in der Bitterkeit des Herzens und mit der Furcht, innerlich zu versteinern, sondern selbstgewolltes, frei ge-

wähltes Verzichten in der Erkenntnis der Notwendigkeit und mit bewahrtem Glücke, wenigstens in der Erinnerung.

Das Thema ist Liebe und Ehe. Ibsen war nicht der erste, der es zum „Problem" erhob und zum Gegenstand dichterischen Vortrags machte. Die Urheberin der Frauenbewegung im skandinavischen Norden, Camilla Collett, ist ihm zuvorgekommen mit ihrem Roman „Die Töchter des Amtmanns" (1855), einem der frühesten und lehrreichsten Dokumente zur Frauenfrage. Noch handelt es sich nicht um Rechtsansprüche im öffentlichen, gesellschaftlichen oder politischen Leben, ja der Gedanke an Gleichstellung wird als abstoßend bezeichnet, — es handelt sich nur um die Rechte des weiblichen Herzens. Woraus entstehen all die unglücklichen oder doch freudlosen Ehen? Einzig daraus, daß die Mädchen sich nicht verheiraten, sondern verheiratet werden, daß nicht ihre Neigung, sondern die gute Versorgung entscheidet, daß die Ehe als „des Weibes Brotstudium" gilt. Getreu nach dem Leben und ohne Übertreibung sind an den Töchtern des Amtmanns die Folgen dieses althergebrachten Verfahrens dargestellt. Und die Verfasserin ist gerecht und gleichwägend, sie erörtert die Nachteile für den Mann ebenso wie die für die Frau.

„Die Männer wählen wie Thoren und büßen dafür wie Märtyrer — wär' es möglich, sollten sie überhaupt nicht wählen dürfen," heißt es in Margarethens Tagebuch, in dem sich Camilla Collett zum Worte verhilft. „Sie wählen meist nach sinnlichen Eindrücken, sie stellen den Besitz über alles. Aber die Frauen sollten auch nicht wählen dürfen. Sie sind so wenig entwickelt, daß sie nicht einmal vernünftig aus Vernunftgründen wählen können. Es giebt nur eines, was wirklich wählen darf, und das ist die Liebe des Weibes."

Ibsen und Björnson haben von Camilla Collett Anregungen empfangen, Ibsen früher, Björnson später, vielleicht erst durch Ibsens Vermittlung. Aber während Björnson die Fragen, wie Frau Collett selbst, meist von einem praktischen Standpunkte entscheidet, faßte Ibsen die Ehefrage zunächst von einem durchaus idealistischen,

wenn man will von einem hyperidealistischen Standpunkt auf in der „Komödie der Liebe".

Camilla Collett hatte in der Konvenienzheirat das Schlimmste, in der Liebe die einzig verlässige Grundlage der Ehe gesehen. Die Ehe, sagt sie, entzündet niemals irgend welche Liebe; es muß im Gegenteil ein tüchtiger Vorrat mitgebracht werden, wenn man aushalten soll. Ibsen sucht zu beweisen, daß Liebe und Ehe überhaupt nie und nimmer sich zusammenschicken, daß die Ehe nicht nur nichts entzündet, sondern unfehlbar alle Liebe verlöscht, daß gerade die Konvenienzheirat eine glückliche Ehe verbürgt und allein verbürgen kann. Das ist eine Lösung des Eheproblems, die ihm nicht der Zweifel eingab, sondern die Verzweiflung. Von seiner idealen Höhe herab das Leben beschauend, sah er überall den Bankrott der Liebe in der Ehe, ja schon in der Verlobungszeit. Also konnte die Liebe die Ehe nicht überdauern, also durften sich die Liebenden nicht vereinigen, wenn sie der Liebe nicht verlustig gehen wollten, also mußte, falls man überhaupt heiraten wollte, die Konvenienzheirat das Richtige sein!

Kühn war Camilla Collet, in einer Zeit unbedingter Elternherrschaft die Konvenienzheirat zu verwerfen, unendlich kühner Ibsen, sie seiner „romantischen" Zeit anzupreisen. Immer erweckt es größte Entrüstung, das öffentlich ausrufen und rühmen zu hören, was alle thun, aber nicht Wort haben wollen, immer erbittert gewaltsame Umwertung landläufiger Ideale. Auf seiner deutschen Studienreise 1852 hatte er in Hettners Büchlein über das Drama gelesen: „Aristophanischer Inhalt in realistischer Form, das ist die Zukunft der modernen Komödie." Jetzt, da die in dem körnigen Spruch liegende Mahnung ihre erste schöne Frucht reifte, hätte auch gerade Aristophanes den Unvorsichtigen lehren können, wie sich der angreifende Dichter, selbst bei größter Keckheit, vor Steinigung bewahre. Er muß mindestens ein Ideal schonen, muß in einer Anschauung mit seinem Publikum auf derselben Stufe stehen oder zu stehen scheinen. Das ist dann der feste Punkt, auf dem sich die Zuschauer neben ihm sicher fühlen und mit Vergnügen beob-

achten, wie er alles sonst aus den Angeln hebt. Aristophanes, der Menschenkenner, wählte das allgemeinste aller Ideale, das seine Volkstümlichkeit nie und nirgends verlieren wird: die gute alte Zeit. Ihr Lob, in schwungvollen Parabasen ertönend, übte die beruhigendste Wirkung aus und erlaubte ihm, selbst das Würdigste und die Würdigsten zu verspotten. Aber Aristophanes stellt alles in den Dienst der Komik, Ibsen alles, auch die Komik, in den Dienst der Idee. Das sollte ihm damals schlimm genug bekommen.

Schon früher hatte der beginnende Schriftsteller einen Anlauf genommen zu dramatischer Satire. Nach der Bellinischen Oper schrieb er in das kurzlebige Wochenblatt Andhrimner „Norma oder die Liebe eines Politikers, Musiktragödie in drei Akten", und sein Zeitgenosse Botten-Hansen, der alle Beziehungen verstand, weiß uns wenigstens den ersten Akt als witzig und von treffendem Spotte zu rühmen. Der heutige Leser dürfte kaum einen Unterschied wahrnehmen und das Ganze ziemlich gering einschätzen. Den Größen des Tages galt der Witz, und nur für den Tag war die flüchtige Arbeit berechnet, ein journalistisches Schatten-Spiel mit keck ausgeschnittenen Karikaturen; in der „Komödie der Liebe" hingegen versucht Ibsen die vorüberschwebende Thorheit festzuhalten in dauernder Erscheinung und ringt als Erster unter den Modernen mit den komischen Dichtern der Vergangenheit um den Kranz.

Das Werk wurde zuerst „in realistischer Form", in Prosa ausgeführt, oder doch begonnen. Ein Teil des Entwurfes liegt noch im Manuskripte vor. Dem Dramatiker, der sich bis dahin nur des Verses oder stilisierter Prosa bedient hatte, war die Sprache des täglichen Lebens noch kein bequemes und geschmeidiges Ausdrucksmittel; das Niedergeschriebene erschien ihm gestalt- und farblos, die Satire ohne Kraft und Schärfe. Er schmiedete die Prosa in fünffüssige gereimte Jamben um, hart und biegsam wie Stahl, blitzend und haarscharf zugeschliffen. Mit der Klarheit des Originals entgeht den Lesern ungenügender Übersetzungen freilich auch die bewunderungswürdige Verskunst. Sie sehen, wie Cervantes sagt, nur die Kehrseite eines Gobelins.

2.

Praktisch wirkt diese Tragikomödie als Ganzes; theoretisch lassen sich ihre ernsten und komischen Bestandteile sondern. Die tragische Haupthandlung ist das sich knüpfende und wieder lösende Verhältnis Falks zu Schwanhild, die Geschichte einer Liebe; von den komischen Episoden stellt wiederum jede die Geschichte einer Liebe vor. Es giebt ältere Bilder, auf denen sich um die Hauptdarstellung in der Mitte rahmenartig allerlei Szenen reihen, die nur erläuternd und ergänzend zum Mittelstück in Beziehung stehen. So äußerlich sind hier die Episoden nicht verwendet, vielmehr überall als gegenspielende Kräfte der eigentlichen Handlung zweckdienlich eingeordnet. Durch die geschickt festgehaltene Einheit des Ortes und beschränkte Zeitdauer wird die Komposition straff und geschlossen. Die Komödie beginnt an einem Sonnabend (1. Akt) und verläuft am darauffolgenden Sonntag nachmittag (2. Akt) und abend (3. Akt) im Garten vor dem Hause einer Frau Halm in Christiania. Sie ist Wittwe aus besserem Stande und vermietet Zimmer. Acht Nichten ist sie schon an Zimmerherren losgeworden, nun bleiben nur noch ihre beiden Töchter zu versorgen, Schwanhild und Anna. Die übrigen sieben Personen des Stückes sind Mieter oder Freunde und Bekannte der Familie.

Eher in Bergen als in der Hauptstadt mögen wohl einige der Urbilder im Fleische gewandelt haben: dort konnten so kostbare Typen am lebenden Modell studiert werden, Verlobungsmumien wie Fräulein Elster und ihr bis in die nüchternste Nüchternheit getreuer Stüber. Denn schon den wißbegierigen Reisenden der Korvette La Reine Hortense, die einer Vorstellung des „Festes auf Solhaug“ unter Ibsens Leitung beiwohnten, erzählte damals ein ansässiger Franzose mancherlei von den Sitten des Landes und besonders von der endlosen Dauer der Verlobungen, le temps des fiançailles que la mode du pays se complait d'ordinaire à prolonger outre mesure. Zwischen Heirats-Versprechen und -Vollzug verflossen oft Jahre — des années entières. Und die fürchterliche Teilnahme aller Basen und

Tanten, aller Sippen und Bekannten an dem Glücke Neuverlobter, das neckische Kesseltreiben, das mit den armen Opfern zur allgemeinen Ergötzung angestellt wird — ob der Dichter die Freuden dieses beliebten Gesellschaftsspieles nicht ein wenig am eigenen Leibe hat erproben müssen? ob er sich nicht in einer Lage befunden, in der es schwer war, keine Satire zu schreiben?

Drei Paare umgeben Falk und Schwanhild, in drei Stadien den unausbleiblichen Verfall der Liebe vorführend. Lind und Anna, die Neuverlobten, deren kaum erblühtes Glück unberufene Fürsorge schnell und sicher entblättert; Fräulein Elster und Registrator Stüber, die Dauerverlobten, die nur noch die leeren Stengel aufzuweisen haben als klägliches Zeichen entschwundener Rosen; endlich Pastor Strohmann und Frau mit dem überreichen Kindersegen, bei denen der letzte Rest mit Stumpf und Stiel ausgerodet und kaum noch eine Erinnerung übrig geblieben ist an „jene Tage der ersten Liebe".

Im Vortrag des dreifachen „Sic transit gloria amoris" läßt sich eine stetige Steigerung bemerken. Das Komische des Umschlags in Linds Stimmung und Gesinnung, sobald sein Herzensbund mit Anna proklamiert und sanktioniert ist, wird nur vorübergehend und nicht zu stark betont. Das Bedauerliche tritt mehr heraus als das Lächerliche, wenn der junge, erst so warm empfindende Theologe als Bräutigam sogleich in den „Mäßigkeitsverein der Seligkeit" eintritt, ohne weiters dem Moloch Philistertum sein Jugendideal, die Missionsthätigkeit im Auslande, opfert und Lehrer an einer Mädchenschule wird. Anna berührt uns nur wenig; die paar Sätze, die ihr zugeteilt sind, geben ihr keine Physiognomie. Das zweite Paar, Fräulein Elster und Stüber, wird ausschließlich von der komischen Seite gezeigt und schonunglos preisgegeben. Nicht gutmütigem Spott und heiterem Gelächter, wie ein ähnliches zwölf Jahre lang verlobtes Paar in dem dänischen Vaudeville „Die Unzertrennlichen", sondern einem lieblosen Lachen, nicht frei von Verachtung und Schadenfreude. Kein sympathischer Zug ist den beiden gelassen. Die einzige Stelle, wo sich

etwas wie Gemüt in dem vertrockneten Kanzleimenschen kundgiebt, dient nur zur Verschärfung der Satire. Stüber, vor dem Fenster mit Falk auf und abwandelnd, hört seine Braut drinnen eine Melodie spielen und singen. In stiller Rührung bleibt er stehen. Diese einfache Weise, die ihm zu Herzen drang, als sie sich zum erstenmale trafen, die soll, wenn endlich die Liebe stirbt und als Freundschaft wieder ersteht, das Einst und das Jetzt verbinden, soll das Verschwundene stets in Tönen wieder aufleben lassen. Und was spielt und singt Fräulein Elster drinnen? „Ach, du lieber Augustin“!

Die musikalische Braut, nicht minder trocken und prosaisch als ihr langjähriger Zukünftiger, führt doch mit Vorliebe das Romantische im Munde, — das war ja damals die litterarische Tagesmode. Wenn der Mond aufgeht, nimmt sie ihren Stüber am Arme: „Siehst du, wie dorten Luna schwimmend thronet? Nun wollen wir schwärmen.“ Dabei zeigt sich niemand eifriger beflissen, alles Romantische und Schwärmerische in Linds und Annas eben gestiftetem Bunde zu zerstören, als Fräulein Elster. Das unbezwingliche Bedürfnis der ältlichen, mageren, geschäftigen Klatschbase und Allerweltsfreundin, überall dreinzureden, und der beinahe instinktive Drang aller gewöhnlichen Seelen, zu nivellieren, ist hier getreulich und ergötzlich wiedergegeben. Vermöge einer ewig beweglichen, alles niederschwätzenden Zunge sichert sie sich in ihrem weiblichen Kreise eine Art Herrschaft und versteht durch geschickte Verhetzung der Frauen ihren Terrorismus sogar auf die Männer auszudehnen. Durchaus treffend, aber con amore boshaft ist die Beobachtung verwertet, daß dergleichen bei jedem freien Wort „Pfui!“ rufende Damen doch dem Menschlichen, Allzumenschlichen nicht ganz fremd sind. Fräulein Elster benützt eine etwas aufregende Szene, um unwohl zu werden und rasch ihren Stüber beiseite zu ziehen, damit er ihr das Korsett aufnesteln helfe.

Noch mehr im Stile Hogarths, mit Aufbietung aller Mittel des Witzes, der Ironie, des Sarkasmus, bis zur Karikatur derb

und deutlich wird das Ehepaar Strohmann gezeichnet. Es giebt auch in der Zeichnung ein Fortissimo, und hier ist es angestrebt. Schon die Einführung der beiden in Begleitung ihrer Nachkommenschaft wirkt mit der ganzen Kraft des komischen Kontrastes, nachdem kurz vorher die „romantische“ Liebes- und Verlobungsgeschichte des Pastors lebhaft geschildert worden ist. Seit ihren Kinderjahren hat Fräulein Elster „mit großem Respekt“ von dessen „Lebensroman“ erzählen hören. Strohmann war als Kandidat einer der besten Köpfe der Hauptstadt, verstand sich auf Kritik und neue Moden, spielte Komödie auf Liebhaberbühnen, malte, sang zur Guitarre, komponierte sogar selbst die Musik „zu etwas, was einen Verleger fand“ — kurz, er war „genial“. Im dramatischen Verein lernte ihn seine Maren kennen, und sehen und lieben war eins. Die vielumworbene Tochter einer blühenden Bauholzfirma ließ alle ihre Freier, darunter einen Kammerherrn, im Stich, bot ihrem grausamen alten Vater, „der nur so herumging und Herzen trennte“, Trotz und eilte in die Arme ihres Strohmann. Ein Bach, eine strohgedeckte Hütte, ein schneeweißes Lamm, das zwei ernähren könnte, — höchstens eine kleine Kuh: das war der beiden einziger Zukunftstraum. Einstweilen lebten sie aber auf Kredit der Firma, und sie gab Klavierstunden, bis das Handelshaus fallierte und Strohmann eine Pfarrei bekam. Von da an hat er nur „für die Pflicht gelebt und für sie“. Fünf, sechs, sieben, acht, zählt Stüber, da nun hinter dem Herrn Pfarrer und Landtagsabgeordneten und der Frau Pfarrerin, gleich den Orgelpfeifen gereiht, die Sprößlinge aufziehen — lauter Mädchen. Acht — das ist ja beinahe unanständig, meint Fräulein Elster. Aber sie haben noch vier kleinere zu Hause, und der Pastor erwähnt später vertraulich, auf Michaeli erwarte man, wenn alles gut gehe, das dreizehnte. Bei solchem Kinder- und Sorgenzuwachs ist aus dem genialen Jüngling von ehedem ein salbadernder Familienpastor geworden, der trotz aller Floskeln und Bibelsprüche die Worte „Beruf“ (kald) und „Opfer“ nur noch als feste Bestallung (norwegisch ebenfalls kald) und Klingelbeutelgabe auffaßt, und der heftig erschrickt und

leugnet, wenn seines romantischen Jugendlebens Erwähnung geschieht. Und Maren, die Muse von damals, an die er einst jene sieben Sonette gedichtet und komponiert hat, ist nur mehr der armselige Rest einer Frau in schlecht passenden Kleidern und schief getretenen Schuhen, körperlich und geistig heruntergekommen. Vergeblich macht die überanstrengte Mutter von zwölf Pfarrerstöchtern (und kein Ende!) den Versuch, sich an einem Gesellschaftsgespräch über die Liebe zu beteiligen. Verschiedene Blumen werden genannt, denen die Liebe gleiche. Nein, fällt Frau Strohmann ein,

Nein, einer Blume gleicht sie — ach! — so nett,
Gleich werd' ich — sie war grau — nein, violett;
Wie hieß sie doch — mir war, ich hätt's im Sinn —
Es ist zu arg, wie ich vergeßlich bin!

Sie kann sich nicht einmal mehr recht an ihre Verlobung erinnern, alles ist mit der Jugend und der Schönheit untergegangen.

Auch der realistische Dichter hat das Recht, überall den äußersten Fall zu bringen. Nicht mehr thut Ibsen hier, er geht nicht über die Lebenserfahrung hinaus. Wenn die Gestalten trotzdem karikiert erscheinen, so liegt das daran, daß sie zuweilen von sich und über sich in dem witzig-satirischen Tone sprechen, den nur ein geistreicher Beobachter wie Falk anschlagen dürfte. Das erhöht die Wirkung, aber auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Wir werden in „Brand“ und „Peer Gynt“ und selbst noch in späteren Werken Beispiele eines solchen Verfahrens finden. Vielleicht macht auch die Schilderung im ganzen deshalb den Eindruck des Übertriebenen, weil der Leser das Entsetzen und die Entrüstung des Idealisten über dies Alltägliche, ihm Selbstverständliche nicht teilt und leicht die Empfindung hat, daß hier mit Kanonen auf Sperlinge geschossen werde. Warum sollt' auch je aus einem Philister etwas anderes werden als ein Philister? Begreift Falk, begreift der Dichter nicht, daß der biedere Stüber nie etwas Besseres war, noch hätte werden können, ob er gleich im ersten Rausche des Verliebtseins einmal ein paar Bogen — jedenfalls wertloser — Verse geschrieben hat; daß Strohmanns Jugendgenialität auf allen Kunst-

gebieten nichts weiter gewesen als Salondilletantismus, für den er dann freilich auf seiner Ökonomiepfarrei im Norden, bei den Kühen und Bauern, keine Verwendung mehr hatte?

Steffens spricht es an einer Stelle seiner Lebenserinnerungen fein und wahr aus, wie leicht die Enthusiasten dem besonnenen Kritiker ein vollkommener und siegreicher Gegenstand abfälligen Urteils werden. Dort ist von der praktischen Auffassung des Lebens zu politischen Zwecken die Rede, allein nicht minder gilt es von der theoretischen zum Zweck der Darstellung. Der Dichter der „Komödie der Liebe" ist Enthusiast, er hält die Fahne der Idee hoch und stürmt gegen die Prosa vor, wie und wo er sie antrifft. Dennoch hat er weder damals noch später Menschen und Dinge einseitig und in einem falschen Lichte gesehen. Sein scharfer Blick und seine Wahrheitsliebe behüteten ihn davor. Er hört die Erklärung, die Entschuldigung an, die sich schließlich für alles Bestehende finden läßt, giebt Stüber und besonders dem hart mitgenommenen Pastor Gelegenheit, sich ernst und kräftig zu rechtfertigen. Auf einer weltabgeschiedenen Gebirgspfarre, in jahrelangem Mühen und Ringen ums tägliche Brot — „da wird der Geist nicht, wie die Hände, stark", da vergeht der keck unternehmende Jugendmut und das eigene Heim wird dem einsamen Kämpfer zur Welt. Wissen Sie, was ein Heim ist? fragt er Falk.

Falk (stolz).
Das hab' ich nie gewußt.
Strohmann.
Ich glaub' es gern.
Ein Heim ist da, wo fünf wohl finden Raum,
Ob's unter Feinden reicht für zweie kaum.
Wo die Gedanken frank und frei sich rühren,
Wie Kinder spielen auf des Vaters Schooß,
Wo deine Stimme pocht an Herzensthüren,
Und froh im Chor „herein!" ruft Klein und Groß.
Wo dir das Haar in Frieden kann ergrauen
Und niemand merkt es, niemand schilt dich alt,
Wo liebe Jugendtage dämmernd blauen,
Wie ferne Gipfel überm dunkeln Wald.

Und Strohmann verteidigt sich mit steigender Wärme. Daß ihn Falk mit einer Henne vergleicht, nimmt er willig hin. Er habe aber auch der Henne Herz und Mut, um sich zu hacken, wenn es seine Küchlein gelte. Wohl wisse er, daß ihn Falk für habgierig, dumm und stumpf halte —

Ja, ich bin gierig, dumm und stumpf — es sei!
Gierig für die, die Gott mir gab; im Streit
Ward ich so dumm; in Drangsalseinerlei
So stumpf — auf ödem Meer der Einsamkeit.
Doch als mein Jugendschiff, erst keck und munter,
Segel um Segel, tauchte mählich unter,
Da trug ein stärkrer Kiel durch Flut und Brandung
Mich und mein Lebensgut zu sichrer Landung.

Falk — und der Dichter — kann sich eines Gefühls teilnehmender Rührung nicht erwehren; aber auf Strohmanns dringendes Verlangen, das scharfe Urteil zurückzunehmen, lautet Falks — und des Dichters! — bestimmte Antwort:

Des Glückes Messing stempl' ich nicht zu Gold!

Keine Rechtfertigung befriedigt ihn, kein Widerspruch hält ihn auf — er kämpft weiter, weil er hofft. Henrik Ibsen ist heute noch nicht so alt, daß er den Kampf völlig aufgäbe. Mehr als einmal wurde ihm die Unvereinbarkeit von Ideal und Leben zur bittern Gewißheit, zu einem schmerzlichen Kapitel seines Lebenswerkes, doch immer wieder tauchte die Begeisterung empor und mit ihr die Zuversicht. Hier zeigt sich ein schroffer Gegensatz zwischen Idealismus und Humor. Ein Meister des Humors — etwa Gottfried Keller — hätte den Gestalten ebenfalls das Rührende wie das Lächerliche gegeben, aber in solcher Mischung, daß die Rührung in uns den Spott aufwöge und das Stimmungsergebnis Zufriedenheit wäre, Versöhnung mit der Welt, wie sie nun einmal ist. Ibsen mildert nicht, er kehrt die eine Seite nach der andern hervor, lediglich um der Richtigkeit und Gerechtigkeit willen. Es ist weder mangelnde Freiheit des Geistes — wie würden sonst beide Seiten mit gleicher Unbefangenheit erkannt? —

noch ein künstlerischer Mangel, es ist die Verschiedenheit der Weltauffassung, die solche Verschiedenheit der Darstellung begründet. Ein Schema wäre:

Idealismus — Humor
Behaupten — Gelten lassen
Entrüstung — Begütigung
Unbeugsamkeit — Kompromiß
Zuversicht — Resignation.

3.

Die eigentliche Handlung des Stückes geht vor sich zwischen Falk und Schwanhild mit Goldstadt als Gegenspieler. Dieser faßt das Abstoßende und Abschreckende der drei Liebesfallissemente zusammen und läßt es, gleichsam in einen Brennpunkt gesammelt, auf die beiden wirken, so daß sie, vor gleichem Schicksal bangend, einander fürs Leben entsagen. Um eine solche Entwicklung und Lösung bestätigen oder verwerfen zu können, ist es nötig, nicht nur Goldstadts Argumente zu prüfen, sondern vor allem die Charaktere und die Gemütsverfassung der Liebenden. Die Beweiskraft eines Arguments, die Wirksamkeit eines Motivs hängt jederzeit von der Persönlichkeit ab, auf die es zu wirken hat. Es giebt darum keine unbedingte, es giebt nur eine zureichende Motivierung.

Falk, ein junger Schriftsteller, sagt das Personenverzeichnis. Wir brauchen seine Begabung nicht auf Treu und Glauben hinzunehmen: mit einem frischen Trutzlied, das zugleich den Grundton der ganzen Dichtung anschlägt, eröffnet er das Stück.

Sonnenschein im Blütenhage,
Eitel Lust und Duft und Licht!
Sorgst du jetzt, ob Herbstestage
Halten, was der Lenz verspricht?
Apfelblüte, weiß und wehend,
Breitet über dich ihr Zelt,
Was verschlägt's, wenn sie vergehend
Unter Hagelschauern fällt?

Und die kecke Weise schließt:

Mein die Blüte! nimmer frag' ich,
Wer da nimmt den toten Rest.

Sorglosem, selbstsüchtigem Genusse des Augenblicks ist sein Leben gewidmet wie sein Dichten. Was ein Harm ist, hat er nie gewußt, Sorge und Fürsorge nie gekannt noch erfahren. Darum erscheint ihm all das philisterhaft und lächerlich; „unsere nächste Liebe", „unsere nächste Mahlzeit", „unser nächstes Leben", immer „das nächste" — über dem ewigen Hoffen und Harren geht das ganze Dasein verloren. So verbringt er denn die Tage in Faulheit mit Nichtsthun und geistreicher Kritik seiner Nächsten. Zu dichterischer Thätigkeit fehlt ihm der zwingende Anlaß — ein großer Schmerz, etwa eine Braut, die „mitten in des Glückes wilder Jubeljagd" stürbe, kurz etwas „geistige Gymnastik" — dann sollte die Welt Wunder sehen! Aus der behaglich-frivolen Stimmung nun schreckt ihn Linds vertrauliches Geständnis auf, daß er liebe und wiedergeliebt werde. Diese Mitteilung ist das erregende Moment des Stückes, Anfang der Handlung. Denn Falk glaubt, Linds Erkorene sei Schwanhild. Jetzt, da er sie verlieren soll, fühlt er, daß er sie liebt. Es sind zwei unausgeglichene, unvereinbare Naturen in ihm: die cynische, an den „Schützen" gemahnende, und eine wahrhaft gemütreiche. Jene kehrt er nach außen, um diese zu verbergen.

Schwanhild ist ihm von Anbeginn unter den andern aufgefallen als die einzige, der er je sein Inneres zeigen möchte. Die Lösung des Mißverständnisses erfüllt ihn mit Freude, der Einblick, den ihm Schwanhild in ihr Seelenleben gewährt, steigert seine Liebe. Nicht vergebens führt sie den stolzen Namen aus der alten Saga. Sie denkt stolz und groß, sie fühlt sich einsam und unglücklich in den kleinlichen Verhältnissen, unter den kleinen Seelen. Selbst den Todessprung über einen Abgrund würde sie unverzagt wagen, winkte auf der andern Seite ein Ziel, des Sprunges wert. Nicht bloß in Gedanken und Träumen, in der That und Wirklichkeit hat sie versucht, aus dem Alltagsgeleise zu kommen

und frei und selbständig zu werden. Ihre Versuche sind mißglückt: zur Malerin gebrach ihr das Talent, und als sie dann, in nicht zu bezähmendem Freiheitsdrang, die Bühnenlaufbahn einschlagen wollte, mischten sich die Tanten und Sippen ein und rieten — zu einer Gouvernantenstelle.

Leidenschaftlich bekennt ihr Falk seine Liebe und schlägt ihr vor, nicht etwa, daß er sie befreien und retten wolle, nein, der Sinn seiner beschwingten Worte ist kurz: Schwanhild sei mein — diesen Frühling! Noch zeitig genug komme sie in das goldene Bauer, wo das Weib dahinsiecht, wenn die Dame sich entwickelt. Nur das Weib liebe er in ihr. Sie, wenn sie wolle, könne ihn zum Dichter machen. Sie solle ihren Seelenreichtum in ihn hineinsingen, er gebe Sang um Sang dafür zurück, dann möge sie ruhig beim Lampenschein altern, sie habe ihren Beruf erfüllt.

Mein die Blüte! Nimmer frag' ich,
Wer da nimmt den toten Rest.

Doch was hier zu Worte kommt, ist nicht so sehr die Selbstsucht des Genußmenschen als der Egoismus des Dichters. Der künstlerisch Begabte fühlt sich zu fordern und zu nehmen berechtigt, was seiner Begabung frommen mag. Je nach Temperament, Charakter und Erziehung werden seine Ansprüche gütlicher oder gebieterischer laut: die Litteraturgeschichte hat eine Skala aufzuweisen von der zartesten Andeutung bis zur brutalen Forderung, von den Minnesängern bis auf Heinrich von Kleist, den anspruchsvollsten und darum unglücklichsten Dichter, den geborenen Selbstmörder. Bei Falk findet der künstlerische Egoismus am natürlichen einen Resonanzboden. Sein Ansinnen wäre roh und beleidigend, wär' es nicht so naiv, so offenbar gutem Glauben entsprungen. Er würdigt nach seinem Empfinden Schwanhild nicht herab, im Gegenteil er hebt sie dadurch auf seine Stufe. Daß er ihr nur ein zeitweiliges, kein dauerndes Glück bietet, beruht auf seiner ehrlichen Überzeugung von der Unmöglichkeit eines solchen. Nicht ohne Grund wird die intime Szene zwischen ihm und ihr vor der Liebeserklärung abgebrochen und erst wieder aufgenommen, nachdem

ihnen beiden die drei andern Paare vor Augen geführt sind — zum abschreckenden Beispiel.

Mit unterdrückter Bitterkeit weist Schwanhild sein Verlangen zurück.

> Sie sehn auf mich, wie Knaben sehn auf Weiden,
> Für einen Tag sich Flöten draus zu schneiden.
>
> Falk.
>
> Ist das nicht besser, als im Sumpfe stehn,
> Und dann im Herbst trübselig zu vergehn?
>
> (heftig)
>
> Sie sollen — müssen! Es ist ihre Pflicht,
> Für sich empfingen sie die Gaben nicht.
> Was Sie nur träumen, mir wird's zum Gedicht!

Zu seinem Nutzen verwertet sie nun auch ihren feinen Geist, aber anders als er dachte. Er hatte sich mit dem kühnen Vogel verglichen, nach dem er benannt ist; sie nennt ihn einen Dichterdrachen aus Papier, der um fremde Hilfe bettle, weil er nicht ohne sie steigen könne. Auf eignen Schwingen! heiße die Losung, Lebensdichtung, nicht Papierdichtung! Bestürzt und ergriffen durch die treffende Charakteristik, beschließt er zur That, zur Lebensdichtung überzugehen, auf der Stelle zu beginnen und — sich morgen mit ihr zu verloben.

Ibsen scheut sich nicht, an seinem jugendlichen Helden in wirklichkeitsgetreuer Schilderung auch die lächerliche Seite vorzukehren. Es wirkt komisch und soll komisch wirken, wenn Falk im ersten Feuer den vorübergehenden Goldstadt anpackt, er solle ihm schnell eine große That zeigen, die er vollbringen könne, und dann auf seinem Zimmer in Ermanglung eines Bessern die Lampe zerwirft, die Gardinen herabreißt und das Tintenfaß gegen den Ofen schmettert. Aber wie echt ist diese knabenhafte Selbstbethätigung, dieser unbezwingliche Übermut im frischen Rausch der Liebe!

Die große Theegesellschaft am Sonntag-Nachmittage zur Feier von Linds und Annas Verlobung schafft ihm dann sogleich Gelegenheit zum wirklichen Beginn der neuen Lebensdichtung und

That, zur Aufnahme des Kampfes gegen das Bestehende, gegen die Gesellschaftslüge.

In Camilla Colletts Romane heißt es an einer Stelle: „Beschütze, o Menschheit, diese erste Blüte unseres Frauenlebens, die Liebe . . . Hab' acht auf ihr Wachstum und ihre Frucht. Zerstöre nicht leichtsinnig ihre feinen Herzblätter in dem thörichten Glauben, daß die groben Blätter dann noch gut genug seien. Nein, sie sind nicht gut genug. Es ist ein ebenso großer Unterschied zwischen diesen und jenen, wie zwischen dem Thee, den wir gewöhnlichen Erdbewohner so nennen und womit wir vorlieb nehmen, und dem, den allein der Kaiser des himmlischen Reiches trinkt, und der allein der wirkliche Thee ist, und der zuerst geerntet wird und so zart ist, daß er mit Handschuhen gepflückt werden muß . . ."

Den guten, aber nur beiläufigen Vergleich hat Ibsen zu der berühmt gewordenen Theerede entwickelt, in der die Satire des Stückes ihren feinsten und dichterisch wertvollsten Ausdruck erreicht. Nach wenigen einleitenden Worten hebt Falk über den Thee und die Liebe also an:

Er hat sein Heim im fernen Märchenland,
Ach, dort ist auch der Liebe Heim gelegen.
Der Sonne Söhnen nur ward der Verstand,
Die Pflanze recht zu bauen und zu pflegen.
Und mit der Liebe steht es ebenso:
Rinnt in den Adern uns kein Sonnenblut,
Gedeiht die Liebe nicht in unsrer Hut;
Wir werden nie der zarten Blüte froh.

Fräulein Elster.

China ist doch uralt. Wenn darnach man
Das Alter auch des Thees bemessen kann —

Strohmann.

China bestand vor Tyrus und Jerusalem.

Falk.

Bestand schon, da der selige Herr Methusalem
Sich noch mit Bilderbüchern mocht' beschäftigen.

Fräulein Elster.
Der Liebe Wesen aber ist ja jung!
Wo bleibt da des Vergleichs Berechtigung?

Falk.
Sehr alt auch ist die Liebe. Das bekräftigen
Wir alle ganz so gläubig hier zu Lande,
Wie die am Kap und die am Rio Grande.
Ja von Neapel bis hinauf nach Brevig
Giebt's Leute, die behaupten, sie sei ewig.
Nun, darin liegt wohl einige Übertreibung.
Alt aber ist sie über die Beschreibung.

Fräulein Elster.
Doch Liebe bleibt stets Liebe, schlicht und recht;
Thee giebt's verschiedene Sorten, gut und schlecht.

Frau Strohmann.
Ja, man hat Thee von mancher Qualität, der —

Anna.
Aus allerersten grünen Frühlingssprossen —

Schwanhild.
Der wird von Sonnentöchtern nur genossen.

Eine junge Dame.
Man schildert ihn berauschend, stark wie Äther —

Eine andre.
Wie Lotos duftend, kernsüß wie die Mandel.

Goldstadt.
Die Sorte kommt hier niemals in den Handel.

Falk.
Ach, meine Damen, still in uns, umschlossen
Von unsrer Schüchternheit chinesischer Mauer,
Die freilich auch nicht standhält auf die Dauer,
Wohl tausend solcher Frühlingstriebe sprossen.
Da sitzen im Kiosk, verziert mit Glöckchen,
Seufzend der Phantasie Chinesendöckchen
Und träumen — träumen, Schleier um die Lenden,
Schön-goldne Tulipanen in den Händen.
Ja, denen heimsten Sie die ersten Triebe
Und fragten nicht, was noch zu ernten bliebe. —
So kommt auch nur, was man zusammenharkt,
Zu uns, Nachernte, mehr als Stiele kaum,
Die man durch Treten abgewinnt dem Baum —

Goldstadt.

Das ist der schwarze Thee.

Falk (nickt).

Der füllt den Markt.

Ein Herr.

Holberg spricht auch von einem Thee de boeuf —

Fräulein Elster (schnippisch).

Für heutige Gaumen wohl ein fremder Stoff.

Falk.

Ach nein, auch eine Liebe giebt's de boeuf,
Die ihren Mann vors Hirn schlägt — in Romanen,
Nachweislich auch im Heere der Pantoff-
elhelden, eingerückt zu Ehstandsfahnen.
Kurz, mein Vergleich paßt, wo Sie's kaum vermeinen.
So sagt ja auch ein altes Wort, der Thee
Verliert etwas von seiner Kraft, vom feinen
Aroma, überführt man ihn zur See.
Just durch die Wüste muß er, jeder Packen
Muß Zoll bezahlen Russen und Kosaken.
Die stempeln ihn, damit er weiter fahre,
Sonst gilt er uns ja nicht für echte Ware.
Nun, muß die Liebe nicht, sei's wie es sei,
Auch durch des Lebens Wüste? Außer sich
Geriete ja die Welt, wenn Sie, wenn ich
Uns unterstünden, über Freiheitswogen
Sie kecklich heimzuholen. Welch Geschrei!
„Gott, der Moralduft ist ja rein vorbei,
Legalitäts-Aroma ganz verflogen!"

Strohmann (erhebt sich).

Gottlob, in unserm sittenreinen Lande
Sind solche Waren ja noch Kontrebande.

Falk.

Ja, soll sie hier zu Lande frei passieren,
So muß sie durchs Sibirien der Regeln,
Da schadet ihr die Luft nicht wie beim Segeln.
So muß sie Brief und Siegel produzieren
Von Pfarrer, Organist und Sakristan,
Von Sippen, Vettern, Ahn und Urian
Und andern braven Leuten ditto — neben
Dem Freipaß, den der Gott ihr selbst gegeben.

Und nun die letzte große Ähnlichkeit.
Wie schwer legt die Kultur in unsrer Zeit
Auf jenes Reich die Hand, das weit entfernte!
Zerfallen ist die Mauer, die Macht gesprengt,
Der letzte echte Mandarin gehenkt,
Profane Hände pflücken schon die Ernte.
Bald ist das „Reich des Himmels“ eine Sage,
Ein Märchen blos, dran niemand fürder glaubt.
Farbloser wird die Welt mit jedem Tage,
Wenn wir uns erst das Wunderland geraubt.
Und dann — wo wird die Liebe noch gefunden?
Ach, die ist dann ja auch dahin geschwunden.
(Hebt die Tasse in die Höhe.)
Nun, was die Zeit nicht halten kann, vergeh!
Auf Amorn selig — eine Tasse Thee!

Die satirischen Spitzen und Ausfälle der Rede werden von den Zuhörern bemerkt, es kommt zu erregten Erörterungen und schließlich zu einem offenen Bruch. Man sagt ihm die Freundschaft auf, Frau Halm kündigt ihm die Wohnung. Auch dies kein tragisches Ereignis, sondern ein komisches, wie denn überall, mit notwendiger Ausnahme einiger Szenen des letzten Aufzugs, bei allem Ernst der Idee der Ton der Komödie gewahrt ist. Verlassen steht Falk im Garten, da nähert sich ihm Schwanhild wieder. Wenn er gegen die Lüge streiten wolle, werde sie ihm treu zur Seite stehen — „als Knappe“ nur, denn er müsse frei und allein den Kampf aufnehmen. Aber Falk ist andern Sinnes. Schwanhild hat ihn verkannt, wie er sich selbst bis dahin nicht gekannt hat. Es ist „Herzenswärme“ genug in ihm, so scheint es, den theoretischen wie den praktischen Egoismus zum Schmelzen zu bringen. Er will der Welt beweisen, daß der Liebe eine ewige Macht innewohne, die sie unbeschadet in ihrer Pracht durch den Schmutz auf Werktagswegen trage. Er reicht Schwanhild den Ring, und mutig wirft sie sich in seine Arme. So endet der zweite Akt mit wirklicher Verlobung.

Welcher Mangel an Folgerichtigkeit, hat die Kritik ausgerufen, daß dieser selbe Falk das thut, wogegen er eben noch so überzeugt gesprochen. Ist der Dichter inkonsequent, wenn er psychologisch

wohl begründete Inkonsequenz darstellt? Nichts ist natürlicher und richtiger, als daß hier das Herz den Verstand zum Schweigen bringt, daß die Liebe Falks ganze Weisheit und Erfahrung in den Wind schlägt. „Über allen Zauber Liebe!“ Da das neue Gefühl das Stärkste ist, was der bisher Tändelnde jemals empfunden, glaubt er es auch stärker als die Gefühle der andern; da er sich durch die Liebe über sein vergangenes Leben und Thun emporgehoben findet, wähnt er, über alle und über alles erhaben zu sein, eine Ausnahme, ein Begünstigter, der sich die Furcht vor dem Schicksal der Durchschnittsmenschen nicht brauche anfechten lassen. Ist, wie bei Falk, reiche Begabung und damit schon das Bewußtsein geistiger Überlegenheit vorhanden, so wird die Selbsttäuschung doppelt begreiflich. Nicht hier war eine psychologische Unwahrscheinlichkeit zu suchen: aber an sich unwahrscheinlich ist, daß ein Liebender — und überdies im ersten Stadium der Leidenschaft — durch Verstandesgründe von dieser Illusion geheilt werden könne, was Ibsen im Schlußakte zu erweisen wünscht. Dort erst ist dem Psychologen Anlaß gegeben, Prüfstein und Goldwage hervorzuholen.

Den letzten Akt eröffnet wieder ein leicht komisch gefärbter Auftritt. Falk, der noch am selben Sonntag Abend das Zimmer räumt, befiehlt dem Aufwärter, seine Manuskriptenmappe „mit den Wechseln auf poetisch Gold“ zu verbrennen und schenkt ihm seine Bücher, aus denen er nichts mehr zu lernen habe. Daran schließt sich eine Liebesszene zwischen Falk und Schwanhild, deren innig-zart-gedämpfte Stimmung den Zauber des blütenduftenden mondenklaren Abends mit rein dichterischen Mitteln wiedergiebt. Nur begnadete Poeten wissen so die stets ungenügende, ob noch so geschickte szenische Nachahmung der Natur durch eigene Kraft und Kunst zum vollen Eindruck der Wirklichkeit zu erhöhen. Wie in Mörikes „Gesang zu zweien in der Nacht“ hat Sie die führende Stimme, Er nimmt variierend und vollendend die Weise auf, die mit den zärtlichen Gesängen der lauen Lüfte harmonisch verschmilzt. Doch was im lyrischen Gedichte rein musikalischer Stimmungsinhalt bleibt, wird hier zum Gefühls- und Gedankeninhalt: im gemeinsamen Einklang

mit der Natur empfinden und erkennen sie die Wahlverwandtschaft ihrer Seelen.

Wahlverwandtschaft gilt als die sicherste Bürgschaft für Kraft und Dauer der Liebe. Der Dichter hat sich durch diese Szene die Abwicklung der Handlung in seinem Sinne beträchtlich erschwert — wohl mit Absicht, denn er war seiner Sache gewiß, und je verlässiger das Fundament erscheint, desto größeren Eindruck macht der Zusammenbruch. Trotzdem aber ist die Katastrophe wohl vorbereitet. Zwischen die Liebes- und die Trennungsszene werden, wie im ersten Akte zwischen die Liebes- und die Antragsszene, Auftritte mit den drei andern Paaren eingeschaltet, die den Übergang aus einer Stimmung in die andre herbeiführen helfen. Noch einmal haben Falk und Schwanhild Verlobung und Ehe so anschaulich vor Augen, daß ihn ein wahrer Ekel erfaßt und sie flüchten, fortreisen möchte, böte sich nur nicht überall dieselbe „Tragikomödie“, dasselbe „Harlekinsmirakel“ dar: „ein Volk, das glaubt, was das ganze Volk lügt.“

Eine zweite Parallelkonstruktion heischt Beachtung. Am Ende des ersten Aktes, wo Falk Schwanhild auffordert, sich ihm zu eigen zu geben, den Abgrund kühn zu überspringen, den nur die Konvenienz vor ihr aufthue, fragt sie, einen Augenblick zögernd, kaum hörbar: Und wenn wir fielen? Nun, da Strohmann und Stüber ihnen eine so niederschlagende Lehre geben, fragt er schwankend: Wenn die Lehre auch uns gälte? In beiden Fällen aber geht die Wiederherstellung der erschütterten Zuversicht von ihr aus. Auf ihre zweifelnde Frage erwidert Falk: O nein, ich sehe einen Schimmer in deinen Augen, der unsern Sieg verkündet; seine Frage weist Schwanhild ab mit den Worten: Ich stehe dir zur Seite, wenn du kämpfen willst, mir ist es leicht, alles aufzugeben und jubelnd zu leiden. Und zum zweiten Male macht er dann den Trugschluß von ihrer Sicherheit auf die seine: Wir stehn im Sturme, uns kann niemand fällen.

Nun setzt das Gegenspiel ein. Der Großhändler Goldstadt ist außer Schwanhild die einzige Person des Stückes, die stets mit ernster Achtung geschildert wird. Er und Falk leben zwar in

ständiger Fehde und geben einander, geschickt manöverierend, „oft genug eine volle Breitseite“, aber trotzdem besteht zwischen dem geistreich übermütigen jungen Dichter und dem welterfahrenen klar verständigen Manne eine geheime Sympathie, wie immer, wenn sich zwei wirkliche Persönlichkeiten begegnen. Auf diese Sympathie baut Goldstadt nicht zum wenigsten, wenn er es jetzt unternimmt, Falk und Schwanhild die Augen zu öffnen. Er beginnt damit, Schwanhild in Gegenwart Falks seine Hand anzutragen. Frei soll sie wählen zwischen ihnen beiden: es gelte, drei Leben für das Glück zu bewahren. Gerade durch „die kecke, starke Liebe“ Falks erklärt er „mit dem Recht der Erfahrung“ Schwanhilds Glück bedroht. Und welcher Erfahrung? Auch er entbrannte einst für ein Mädchen und litt Jahre lang um sie, als sich ihre Wege trennten. Tags zuvor erst sah er sie wieder — von der Liebe regte sich nichts mehr. Seine Angebetete von früher ist — Frau Pastor Strohmann.

Ihr beide, fährt Goldstad fort, versucht nun dasselbe Wagespiel, überzeugt, daß die Liebe der Gewohnheit und der Not, der Sorge und dem Alter trotzen werde. Liebe ist eines, und ihr Wesen nicht zu erklären; Verlobung und Ehe aber sind ein anderes, sind praktisch und darum praktisch zu behandeln. Zur glücklichen Verlobung schon bedarf's mehr als Liebe, bedarf's der Übereinstimmung in Geschmack und Gesinnung auch mit der Familie der Braut. Und die Ehe vollends ist ein Meer von Forderungen, die mit der Liebe wenig zu thun haben: häusliche Tugenden, Entsagung und Achtung vor Gebot und Pflicht und noch manches, was sich in Gegenwart von Damen nicht erörtern läßt. Statt dies zu erwägen, eilt jedes Liebespaar „sporenstreichs zum Altare“. Wenn aber nach der Zeit des Rausches unfehlbar der Tag der Abrechnung kommt, zeigt es sich, daß *ihre* Jugendblüte dahin ist und ihr Gedankenflor; dahin *sein* Siegermut und seine Liebesglut; „bankrott“, schließt Goldstad mit einem kaufmännischen Gleichnis,

. . bankrott des Hauses ganze Masse,
Und beide gingen doch ins Leben ein
Als eine Liebesfirma erster Klasse.

Falk widerspricht und wird mit den eigenen Waffen geschlagen. Dies waren seine Worte, als er es mit der ganzen Theegesellschaft aufnahm.

Bis hieher hat Goldstad Recht, wenn Falk Recht gehabt hat. Nun aber deutet er wieder auf das Ehepaar Strohmann und Stüber hin und stellt damit Falk, dessen wirkliche Begabung uns allenthalben entgegentritt, neben die beiden weiland Dilettanten, stellt die ernste, strebsame und gemütreiche Schwanhild neben die Pfarrersfrau, die einmal außer einem hübschen Gesicht höchstens den im „dramatischen Verein" erworbenen „Gedankenflor" besaß. Hier ist die Beweisführung brüchig, aber nur im negativen Teile; die Wirkung des folgenden positiven auf Falk wird keineswegs abgeschwächt. Falks höhnische Gegenfragen, warum denn Goldstadt in eine so aussichtslose Lotterie setze oder ob er etwa Geld als die einzig sichere Grundlage der Ehe betrachte, beantwortet der Gekränkte mit der Darlegung seiner Theorie. Kein dauerndes Glück ohne den stillen herzenswarmen Strom freundlicher Achtung, ohne ein Gefühl für das Beseligende der Pflicht und Fürsorge, für die Traulichkeit eines friedlichen Heims; kein Glück, wenn sich nicht beider Wille stets halben Weges freundlich begegnet. Eine milde Hand thut not, die Wunden zu heilen weiß, ein Arm, der treu und sicher stützt, ebenso wie Manneskraft, die mit willigem Rücken trägt, ein Gleichgewicht, das Jahr' und Jahre nicht zu stören vermögen. Mit zwei Worten: caritas ist ihm die sichere Grundlage der Ehe, nicht amor.

Goldstadt hat Schwanhild aufwachsen und sich entfalten sehen; sie besitzt alles, was er am Weibe schätzt. Lange hat er sie nur wie eine Tochter betrachtet — nun, wo ihre Zukunft ihm gefährdet erscheint, bietet er, was er zu bieten hat. Kann Falk geloben, daß er ihr in derselben uneigennützigen Weise ein Freund im Leben, ein Stab auf dem Wege, ein Trost in Nöten sein werde, so tritt er zurück, so hat er im Stillen gesiegt, denn ihr Glück allein ist es, wonach er trachtet. Dann soll auch sein großes Vermögen dem Paare gehören, sie sollen ihm beide an Kindes Statt sein.

4.

Schach und matt! ruft Ibsen, indem er diesen Zug thut. Denken wir uns, ein Dramatiker älterer Schule hätte das Spiel gerade so, wie es jetzt steht, zu übernehmen und zu Ende zu führen. Was wäre die Lösung? Falk würde Goldstadts Zweifel an seiner Zuverlässigkeit, Schwanhild den Heiratsantrag, beide das Geld mit Entrüstung zurückweisen. Falk würde auf seiner Behauptung beharren, wenn nur das Ideal auch in der Ehe das Vorherrschende bliebe, so könnten zwei durchs Leben wandern mit geretteter Begeisterung und gerettetem Glauben. Schwanhild flöge ihm an den Hals und die Liebe, die echte wahre Liebe, bliebe siegreich. All der Hohn und Spott, der im Stücke ausgegossen worden, fiele dann nur auf die, die man gerne preisgiebt, die Strohmann, Stüber u. s. w. — poetische Gerechtigkeit! — und die wohlthuend abgerundete Komödie der Liebe dürfte des allgemeinen Beifalls sicher sein. Das aber wäre keine wirkliche Lösung, die Partie bliebe „remis". Das Lustspiel, bemerkt Schopenhauer, muß „sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt; während das Trauerspiel in der Regel so schließt, daß nichts nachkommen kann." Ibsen will den tragischen Teil seiner Komödie so schließen, daß nichts nachkommen kann.

Da Goldstadt gegangen, messen sich die Verlobten mit scheuen Blicken, jedes ängstlich die Wirkung des Zweifels am andern beobachtend. Jedes erkennt, daß am andern keine Stütze zu erhoffen ist für den eigenen wankenden Glauben, daß Goldstadts wohlgezielte Worte ihre „Stärke" und ihren „Lebenstrotz" jetzt schon gebrochen haben. Falk macht noch einen Versuch, sich aufzuraffen, „mit wilder Heftigkeit", „mit ausbrechender Angst". Und Schwanhild stellt die Gewissensfrage: „Wenn die Liebe gleichwohl unterginge, hast du dann noch das, worauf sich ein Glück begründen ließe?" Falk: Nein, mit meiner Liebe bräche alles zusammen. „Und darfst du heilig mir vor Gott geloben, daß sie das ganze Leben hindurch währen wird?" Falk, nach einigem Zögern: Sie währt wohl — lange.

Dies ist die entscheidende Stelle des Stückes. Falk zeigt sich von Anfang an als wenig zur Ehe geeignet. Seine Erziehung, der mangelnde Sinn für Heim und Familie, der Hang zu ungestörtem Genußleben, zu einem wenn auch vergeistigten Epikuräismus, sprechen für die Wahrheit seiner Antwort. Wie aber verhält es sich mit der Wahrscheinlichkeit einer so klaren Selbsterkenntnis, eines so aufrichtigen Bekenntnisses in solcher Stunde?

Nähmen wir an, die Wahrscheinlichkeit fehle, so stünd' es dem Dichter immer noch frei, sich auf eine leicht durch Autoritäten zu stützende licentia dramatica zu berufen. Otto Ludwig erläutert wiederholt an Beispielen, daß Shakespeare seinen Helden eine klarere Einsicht in ihr eigenes Seelenleben verleihe, als sie in Wirklichkeit besäßen, daß er sie zuweilen sagen lasse, was nur er von ihnen zu sagen wisse. Warum hätte also Ibsen nicht dasselbe Recht, zum künstlerischen Zwecke den erst nach Jahren eintretenden Bankrott vorauszunehmen? Es bedarf jedoch gar nicht der entschuldigenden Auslegung. Falk handelt und spricht durchweg seinem Charakter gemäß, und die Forderung, ihn im herkömmlichen liebeverherrlichenden Sinne handeln und sprechen zu lassen, mag mit Goldtstadts Worten abgelehnt werden: „Das nennt man Humbug, Humbug, liebe Freunde!"

Henrik Ibsen war der erste moderne Dramatiker, d. h. der erste Dramatiker, der eine psychologisch treue, nicht mit überkommener litterarischer Schablone gefertigte Darstellung moderner Menschen versuchte. Und den ersten Versuch wagte er eben an Falk und Schwanhild. Vergleichende Psychologie ist eine noch wenig gepflegte, zum mindesten noch nicht methodisch begründete Wissenschaft. Man braucht indes nur die Memoiren-Litteratur aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts durchzublättern, etwa des wackern Steffens „Was ich erlebte" oder Varnhagens stillose, aber stoffreiche Aufzeichnungen, und es setzt sich aus den zahlreich da gegebenen Charakterköpfen wie von selbst eine Art Gesamtphysiognomie zusammen, eine Physiognomie der Zeit, von welcher die unserer Zeit auffallend absticht. Das Bezeichnende an jenen Menschen scheint mir ein starker,

inniger Optimismus, der keinen Zweifel, eine unerschöpfliche Begeisterungsfähigkeit, die kein Hindernis kennt. „Schau um dich!“ hieß die Losung. Uns dagegen, deren geistige Entwicklung, wie die Ibsens, in die zweite Hälfte des Säkulums fällt, wird das „Schau in dich!“ zur gebieterischen Notwendigkeit. Es ist der historische Sinn, der in uns erst lebendig geworden, unser Leben, unsere Wissenschaft und unsere Kunst beherrscht. Wie allem andern, wollen wir uns selbst als unbestechliche Beobachter gegenüberstehen; ein völlig naives Sich-Hingeben an eine Idee oder an ein Gefühl, eine Leidenschaft ist nicht mehr das Gewöhnliche. Auch hier tritt Prüfung ein und mit der Prüfung die Besonnenheit, die nicht notwendig siegt, aber notwendig einen inneren Kampf veranlaßt. All dies gilt selbstverständlich nur von den eigentlichen Kindern der Zeit, nicht von der immer vorhandenen Menge derer, die auf der vorigen oder auf noch früheren Stufen stehen geblieben sind.

Belege bietet denen, die sie nicht aus eigener Erfahrung und Beobachtung zu gewinnen vermögen, die gegenwärtige Litteratur in Hülle und Fülle. Denn hiefür sind unechte Werke so beweiskräftig wie echte, weil die Nachahmung sich stets nur am Zeitgemäßen ansaugt.

Falk und bis zu einem gewissen Grade Schwanhild sind solche Menschen von heute, die nicht getrost Hand in Hand den Sprung ins Dunkle wagen und die Zukunft Gott überlassen. Falk will sich selbst nicht täuschen und andere nicht über sich. Schon sein erstes, klar ausgesprochenes Ansinnen, Schwanhild solle ihm einen Sommer lang angehören, zeugt von stolzer Aufrichtigkeit. Einige Bemäntelung hätte doch da sicherern Erfolg versprochen. Und warum sollt' er jetzt sich und sie belügen, wo er sich gut genug kennt, um zu wissen, daß bei ihm, wie bei so manchem, amor und caritas, wie Flamme und Wärme, zusammen entstehen und zusammen vergehen. Aber dennoch würde er wohl, wie so mancher, den Mut nicht finden, rechtzeitig den unumgänglichen Schluß daraus zu ziehen, wenn nicht wiederum Schwanhild für beide besonnen und stark und tapfer wäre: „Und ist auch unsrer Zukunft Boot

gescheitert, eine Planke ist über Wasser — ich weiß Rat!" Auf sie müssen wir unser Hauptaugenmerk richten, sie ist die Heldin der Komödie der Liebe: „Schwanhild" war der erste, noch vorhandene Entwurf in Prosa betitelt.

Ihre Liebe zu Falk hat viel tiefere Wurzeln als die seine zu ihr. Die seine zu ihr begann mit naivem Eigennutz, er sah in ihr zuerst nur ein Mittel zum ästhetischen Zweck. Diese Geringschätzung ihrer Person vergalt sie sogleich mit einem großen Dienste: sie sagte ihm die Wahrheit über seine tändelnde Dichterei und wies den Weg zu echter Lebensdichtung. Sein Beruf ist ihr von Anfang an das wichtigste; daß er ihn zu erfüllen vermöge, ist sie zu jedem Opfer bereit. Keine vorwurfsvolle Frage, was aus ihr werde, wenn in ihm die Liebe und damit jegliche Teilnahme für sie ersterbe; nur Besorgnis, daß für ihn dann auf den Frühling ein Herbst folge, wo der Sangvogel in seiner Brust verstumme. Und ihre selbstlose Hingabe so zart ausgedrückt, der eigentliche Sachverhalt mit „wir" und „unsere Liebe" schonend verschleiert! „Zum Weibe für dich bin ich nicht geschaffen; ich konnte dich das heitere Spiel der Liebe lehren, aber darf deine Seele nicht durch den Ernst des Lebens tragen." Mit gutem Recht sagte sie umgekehrt: zum Manne für mich bist du nicht geschaffen — wenn sie ihr Glück im Auge hätte, nicht seine Begabung.

So modern Schwanhilds ruhig-überlegene Besonnenheit anmutet, so unmodern ist ihr endgültiges Verhalten dem Manne gegenüber. Sie beansprucht keine Rechte, sie gehört in die Reihe der Frauengestalten, wie sie Ibsen vor Nora zu schildern nicht ermüdete, der Frauen, die nichts begehren als sich in Liebe für den Mann zu opfern.

Falk ist Dichter. Gerade wenn er Schwanhild nicht erringt, wenn sich seine Liebe zu ihr nicht im täglichen Zusammenleben ersättigen und abstumpfen kann, wird die gloria amoris nie verbleichen, wird die Geliebte in unvergänglicher Schönheit sein Ideal, seine Muse bleiben für alle Zeiten. Ein ähnlicher Gedanke, die Hoffnung, den Genius ihres Mannes durch Trauer und Sehnsucht

zu befreien, trieb die arme Charlotte Stieglitz zu einem heroischen Selbstmord. Fein empfunden ist, daß Schwanhild es mehr fühlt und ahnt als erkennt, daß Falk selbst das Unausgesprochene in Worte fassen muß:

Ja, nur auf diesem Wege nah' ich dir!
Durchs Grab nur führt der Weg zum ewigen Morgen,
So ist die Liebe selig erst geborgen,
Wenn sie, der irdischen Begier entwunden,
In der Erinnrung still ihr Heim gefunden.

Nun wird ihm der große heilsam-läuternde und gabenweckende Schmerz zu teil, den er sich einst halb frivol von Schwanhild erbeten, und jubelnd bricht sie aus in die Worte:

Gelöst ist meine Pflicht!
Nun hab' ich dich erfüllt mit Sang und Licht!
Flieg frei! Zum Sieg hast du dich aufgeschwungen,
Und Schwanhild hat ihr Schwanenlied gesungen.

Große Beispiele stützen die Idee Ibsens vom Werte der Entsagung für einen Dichter: Beatrice, die Dante auf Erden versagt gebliebene, ist seine Führerin zum Empyreum ewigen Ruhmes geworden; der Schmerz um Laura hat Petrarcas vielgepriesene Sonette hervorgerufen. Warum also die abgünstigen Äußerungen über den Schluß der Komödie der Liebe beim ersten Erscheinen des Buches wie heute noch?

Aus zwei Gründen. Erstens, weil sich Ibsen mit der bloßen Trennung der Liebenden nicht begnügt, und mehr noch zweitens, weil er den besonderen Fall zu allgemeiner Gültigkeit zu erheben sucht. Werden beide Punkte zusammengeworfen, so kann es weder zu einem klaren noch zu einem gerechten Urteil kommen.

Ibsen begnügt sich nicht damit, die Liebenden zu scheiden, sondern läßt Schwanhild noch einen äußersten Schritt thun — die Werbung Goldstadts erhören. Wenn Frauen ideal angelegt sind, sind sie gemeiniglich in höherem Grade als die Männer für ein erkanntes Ideal zu jedem Opfer bereit. Um das Opfer völlig und unwiderruflich zu bringen, fügt sich Schwanhild dem Wunsche der

Mutter und reicht Goldstadt die Hand. Sie ist eine rührende Gestalt, obzwar weniger theatralisch als eine Heldin, die den Geliebten durch den Tod verliert und sich mit ihm begräbt. Nicht durch ehernen Schicksalsschluß erleidet sie das Schwere, sie selbst wird vor die Wahl gestellt und ihre That besiegelnd geht sie hin und begräbt — die Hoffnung. Der Katastrophe dieser Tragödie eines selbstlosen Herzens fehlt indes auch das Erhebende und Versöhnende nicht. Thekla glaubt an die Wiedervereinigung mit dem Geliebten jenseit des Grabes und vom Zuschauer ist vorausgesetzt, daß er ihren Glauben teile; auch Schwanhild stärkt sich mit dem Troste: Verloren fürs Leben, gewonnen für immer. Nie wird sie das Sonst und das Jetzt enttäuscht und klagend vergleichen müssen, unberührt von den Mächten des Lebens wird der geliebte Mann ihrem treuen Gedenken angehören, „wandellos im ewigen Ruin."

Würde blindgläubige Verliebtheit dem Charakter Schwanhilds besser entsprechen? So nehmen wohl die an, die ihre Entsagung überspannt und verschroben nennen. Sie setzen jedoch im Geiste, ohne es zu bemerken, eine andere Schwanhild an die Stelle, eine, die sie geschaffen, und die darum handeln müßte, wie sie es für natürlich erklären. Ein stets wiederkehrender Vorgang bei befangenen Beurteilern! Solche warnt niemals der Gedanke, wie vermessen es doch ist, Gestalten eines wirklichen Dichters so in Bausch und Bogen abzuthun, Gestalten, die doch Fleisch sind von seinem Fleische, mit denen er, während das Werk entstand, Monate und Jahre vertrauten Umgang gepflogen, die er durch und durch kennt wie sich selbst, nicht obenhin seit einer halben Stunde wie der Leser und Kritiker.

Anders als mit Charakteren verhält sich's mit Meinungen; in seinen Meinungen irrt der Dichter so leicht wie jeder Unbegnadete. Er kann einen falschen Satz beweisen wollen und kann den Beweis gründlich verfehlen. Das ist Ibsen hier widerfahren. Er wollte augenscheinlich machen, daß Liebe und Ehe nicht zusammen gedeihen. Was er wirklich darthut, ließe sich als Tier-

fabel etwa so erzählen. Zuweilen erheben sich die schwerfälligen Gänse mit großem Geschrei und Geflatter ein paar Fuß über den Boden. Wenn sie dann nach kurzem Fluge wieder herabplumpen, wiehern sie, die Hälse reckend, selbstzufrieden und vergnügt, und dünken sich völlig dem Falken gleich, der hoch über ihnen mühelos in den Lüften kreist. Ja, sie dünken sich besser, denn ihnen bleibt, wenn sie zum Fliegen zu schwer werden, der schlammige Dorfteich als behaglicher Tummelplatz, wo der Falke keine Stätte findet. Allein — so könnte man nun dagegen in demselben Stile weiter ausführen — nicht bloß der Falke erhebt sich zur sonnigen Höhe, das thun auch Schwäne, wilde Schwäne, und andres ähnliches Gevögel. Und es giebt auch andres, helles, klares Gewässer, auf das sie sich freiwillig und gerne herablassen, und wo sie mit Anmut heimisch sind, ohne je das Fliegen zu entwöhnen.

Nur die düstere trostlose Stimmung jener Jahre, in denen die „Komödie der Liebe" entstand, verschuldete die falsche Verallgemeinerung — jene Stimmung und der tief in Ibsens Wesen begründete Hang zur Tendenz, seine Stärke und Schwäche zugleich, wovon erst bei Betrachtung der Gesellschaftsdramen ein mehreres gesagt werden soll. Wie bald er den Irrtum einsah, lehrt schon das nächste Werk, vor allem aber „Brand", wo uns ein durchaus hoch gesinntes und hoch strebendes Menschenpaar in wahrhaft idealer Ehe dargestellt wird.

Der Tendenz zu Liebe, nicht eben durch die Fabel gefordert, ist auch die Anpreisung der Konvenienzehe. Doch wird in Goldtstadts Erklärung schließlich nur weiter ausgeführt, was selbst die begeisterte Verfechterin des Rechtes der Liebe, Camilla Collett, in ihrem Romane zugiebt: „Die sogenannten gestifteten Partien bieten oft größere Gewähr für das gegenseitige Glück als man glaubt. Man soll sie nicht verachten." Ob aber zu billigen oder nicht, die tendenziöse Wendung trägt viel zur ästhetisch wünschenswerten Gestaltung des Schlusses bei. Das Ende einer Tragikomödie soll auch weder rein tragisch noch rein komisch, sondern gemischt sein und eine gemischte, bittersüße Empfindung zurücklassen. Hier ist

Ibsen mit dem unbewußt-sicheren Takte des Künstlers in Molières Fußstapfen getreten. Wir fühlen mit Alceste den schmerzlichen Verlust der Liebe und beglückwünschen ihn doch zu seiner Befreiung von dieser Geliebten. So erregt Schwanhilds Schicksal zugleich mit der innigen Teilnahme die stille Befriedigung darüber, daß ihr Fuß auf dem ferneren Lebenswege vor Steinen und Dornen fürsorglich wird bewahrt bleiben.

Mit der „Komödie der Liebe" eilte Ibsen seiner Zeit so weit voraus, daß er ihre Anschauungen und Bedürfnisse aus dem Gesichte verlor. Was Wunder, daß man ihm nachschalt, ja nachfluchte. Das Werk erschien am Sylvesterabend 1862 in Form eines Beiheftes des Illustreret Nyhedsblad „als Neujahrsgabe für 1863." Ein Blick auf die Komödien Heibergs, die damals im Norden für klassische Muster galten, zeigt den Abstand. Nicht nur die Psychologie, auch die Bühnen- und Sprachform war neu, eigenartig, seltsam. Ibsen hatte sich mit einem Ruck aus den Fesseln des Herkommens losgemacht. Nur ein paar Enden der abgerissnen Fäden sind geblieben: die altmodische Benennung der Personen mit Anspielung auf Stand und Charakter, die Einleitung des zweiten Aufzugs durch einen Chor. Im übrigen sämtliche Vorgänge und Gespräche untheatralisch, schlicht, natürlich, einzig durch den gereimten Vers vom täglichen Leben abweichend. Aber gerade der geringe Unterschied zwischen Bühne und Natur wirkte damals befremdend — ärgerlich. Herrn Ibsens Arbeit, hieß es, sei ein bedauerliches Produkt litterarischer Unrast, als dramatisches Ganzes eine Absurdität. Und vollends die Tendenz! Selbst sein bester Freund Botten-Hansen nannte ihn „idealen Glaubens und idealer Überzeugung völlig bar". Zum Entgelt für die beißende Verspottung der Spießbürgerlichkeit wurde die Auffassung der Liebe im Stücke für echt spießbürgerlich erklärt. Einem Onkel oder einer Tante lasse sich dergleichen zutrauen, dürfe aber einem Dichter nicht einfallen. Die Grundanschauung des Werkes sei nicht nur wesentlich unwahr und unsittlich, sondern auch unpoetisch wie überhaupt

jede Anschauungsweise, die Ideal und Wirklichkeit als unversöhnlich darstellt.

An eine Aufführung war nicht zu denken, da schon das Buch einen Sturm des Unwillens von seltener Gewalt und Verbreitung erregte — und das in einem Lande, fügt die Vorrede zur zweiten Ausgabe sarkastisch bei, wo die überwiegende Mehrzahl der Bewohner litterarische Angelegenheiten als sie nicht betreffend anzusehen pflegt. Niemand erkannte und schätzte la perfection du vers, le trait de l'épigramme, la débauche de gaieté qui fait de ce drame étonnant une veritable saturnale lyrique — un morceau d'ironie de main de maître.

VI.

Die Kronprätendenten.

Die Geschichte des späteren norwegischen Mittelalters, mit der sich Ibsen zur Vorbereitung auf die „Herrin von Oestrot“ eingehend beschäftigt hatte, war weder besonders anziehend, noch besonders ergiebig an dramatischen Vorwürfen. Er wandte sich darum von ihr ab und der eigentlichen Sagazeit zu, und zwar, wie wir gesehen haben, vorerst den isländischen Familiensagas. „Die Königssagas und überhaupt die strengeren historischen Überlieferungen aus diesem fernen Zeitalter“ fesselten ihn noch nicht. „Ich konnte damals“, berichtet er selbst, „für meine dichterischen Zwecke von den Streitigkeiten zwischen Parteien und Gefolgschaften als Dramatiker keinerlei Gebrauch machen.“

Ein Jahr nach Vollendung der „Nordischen Heerfahrt“, im Sommer 1858, war die Teilnahme an den historischen Sagas schon erwacht. Der Thronstreit zwischen König Hakon Hakonssohn und seinem Mitbewerber, dem ehrgeizigen Jarl Skule, schien einen dramatischen Stoff zu bieten und der Plan zu den „Kronprätendenten“ wurde entworfen. Bis zur Ausführung aber verflossen noch fünf Jahre.

Auf die eigene Herzenserfahrung ist in einer großen Programmrede des Dichters aller Nachdruck gelegt, das „Durchlebthabenmüssen“ wird schlechthin als das Geheimnis der neueren Dichtung bezeichnet. Sicherlich ist es das Geheimnis *seiner* Dichtung je und je gewesen. Erst mußte er selbst verwickelt werden in den Streit der Parteien und Gefolgschaften, sein Königsrecht in sich

lebendig fühlen wie Hakon, und doch in erfolglosem Ringen nach der Krone sich abmühen wie Skule, eh' ihm die Saga von diesen „Thronforderern" zum drängenden Stoffe werden konnte, die Haupt- und Staatsaktion zu einem Menschen- und Lebensbilde von dauernder Kraft und Bedeutung.

Es war kein Theaterstreit von rein litterarischem Charakter zur Einführung oder Abwehr neuer Kunstprinzipien, der in den fünfziger Jahren die gebildeten Kreise Christianias in zwei Lager spaltete; hie norwegisch, hie dänisch lauteten die Schlachtrufe, geistige Unabhängigkeit oder dänische Bevormundung hieß die Losung. Auf der einen, der nationalen Seite kämpfte vornehmlich die jüngere Generation, die der Zeit zu ihrem Rechte verhelfen wollte, auf der andern die Verfechter des Hergebrachten, das fortbestehen soll, weil es so lange bestanden hat. Diese Ewig-Alten konnten sich auf den Brettern keine andere als die dänische Kunst und Sprechweise denken und fanden es völlig berechtigt, daß die erste Bühne des Landes, das „Christiania-Theater" nach altem Brauche von Dänen geleitet wurde, fast ausschließlich dänische Kräfte verwendete und die Werke norwegischer Verfasser geringschätzig behandelte. Es war den Vorkämpfern vaterländischen Wesens bald klar geworden, daß sich die aufstrebende norwegische Nationalität vor allem der Bühne bemächtigen müsse. Sie hatten zunächst eine Art dramatischer Schule gegründet, um norwegische Schauspieler heranzubilden. Aus der Schule war dann die Oppositionsbühne, das „Norwegische Theater" hervorgegangen und hatte, wenn auch mit ungenügenden Mitteln, praktisch den Kampf gegen das Dänentum begonnen, an dem nun Presse und Publikum unausgesetzt thätigen, ja zuweilen sogar thätlichen Anteil nahmen.

Führer der nationalen Partei war ein mächtiger Rufer im Streit, der junge Björnstjerne Björnson. Um es den Leitern des „Christiania-Theaters" deutlich zu machen, daß man die fortgesetzte Berufung dänischer Schauspieler nicht mehr dulden würde, veranstaltete er bei einem auf Verpflichtung abzielenden Gastspiele ein „Pfeifkonzert", das in der norwegischen Litteraturgeschichte berühmt

geworden ist, und zwang durch seine überlegenen, siegesgewissen Artikel in „Morgenbladet“ die feindliche Seite wenigstens zu größerer Vorsicht und Zurückhaltung. Björnson ging dann, wie erwähnt, im Dezember 1857 als Ersatz für Ibsen nach Bergen. Da fiel Ibsen, dem die Leitung des „Norwegischen Theaters“ übertragen wurde, von selbst auch die freigewordene Führerstelle zu. Mindestens mußte er sich bereit halten, stets mit dem Schwert in der Hand an dem nationalen Werke weiter zu bauen. Aber er warf sich sogleich entschlossen in den Streit, denn es galt Norwegens geistige Einheit, wie es unter Haken Hakonssohn seine politische Einheit gegolten hatte.

„Nordische Heerfahrt“ wurde der Anlaß, daß nach kurzem Waffenstillstand der Kampf wieder entbrannte. Da seine eigene Truppe den Erforderungen des Werkes nicht gewachsen schien, hatte der Verfasser die Kühnheit, es dem „Christiania-Theater“ einzusenden. Man nahm das Stück an und ließ es liegen. Ibsen wartete eine geraume Zeit geduldig, als aber endlich seine Bitte um Entscheidung mit Lügen und Ausflüchten beantwortet wurde, griff er zur Feder, sich und die nationale Sache öffentlich zu verteidigen. „Hier handelt es sich nicht um die Verwerfung eines schon angenommenen Stückes“, schrieb er, „was hier von Wichtigkeit ist, ist des Theaters eigene Erklärung, daß es ‚in der nächsten Zukunft‘ außer stand sein wird, die norwegische dramatische Litteratur zu unterstützen, ihr fortzuhelfen und überhaupt mit ihr sich zu befassen.“ Darum „soll und muß nun der Friede in unserer dramatischen Welt gebrochen werden, die Öffentlichkeit muß Partei ergreifen für oder wider.“ Er sollte erfahren, was es hieß, im Parteikampf voran zu stehen, ohne als Kämpe gefürchtet, als Dichter anerkannt zu sein wie Björnson.

Unehrlichkeit und grenzenlose Eitelkeit wurde ihm vorgeworfen. Sein Stück — das noch nicht gedruckt vorlag! — war, nach den früheren zu schließen, jedenfalls eine mittelmäßige Arbeit. Ausdrücke fielen wie „norwegisches Unkraut“, „norwegischer Plunder“. „Herr Ibsen ist als dramatischer Dichter eine große Unbedeutend-

heit", seine Herrin von Oestrot „ist in erstaunlichem Grade aller Idealität und Poesie bar; jeder einzelne Charakter in diesem Stücke trägt den Stempel der Niedrigkeit."

Die vergifteten Pfeile prallten nicht ab, das Gift ging ins Blut. Von jeher hatte der Dichter die strengste Kritik an seinen Schöpfungen geübt und nicht nur begonnene, auch größere schon vollendete Arbeiten verworfen, wenn sie seinem Urteil nicht genügten; nun fing er an, alles: sich selbst, seine Begabung und Berechtigung mit mißtrauischen Augen zu prüfen, und der Zweifel am eigenen Berufe, der sich schon in den ersten Jugendgedichten geregt hatte, gewann neue Stärke. Nicht daß der Vielgeschmähte aus den vordern Reihen zurückgewichen wäre, er gründete sogar im November 59 mit Björnson und dem späteren Staatsminister Richter die Norwegische Gesellschaft zum Schutze der nationalen geistigen Wohlfahrt; aber in demselben Jahre veröffentlichte er auch eine früher entstandene zusammenhängende Reihe von Gedichten: „In der Bildergallerie", ein bitter schmerzliches Bekenntnis von „ängstlichen Gedanken, die das Gemüt zwischen Furcht und Hoffnung, zwischen Zweifel und Glauben schaukeln."

Indes, solange die Stimmung noch schwankte, solange Zweifel und Glaube abwechselten, und der Geist nicht völlig in die dunkle Tiefe versenkt war, um sich dann aus eigner Kraft erst zur lichten Höhe zu erheben, blieben auch Skule und Hakon bloße Schatten und der Dichter befaßte sich mit anderen Plänen. Drei Jahre schrieb er an dem Werke, das ihm die mangelnde bitterste Erfahrung eintragen sollte, an der „Komödie der Liebe".

War die öffentliche Beurteilung dieses Werkes noch irgend auszuhalten, so wurde die mündliche, der berüchtigte Stadtklasch Christianias, dem gequälten Manne ganz unerträglich. Sein persönliches und sein Familienleben ausspioniert, seine eigene Ehe mit den Schilderungen des Buches höhnisch in Beziehung gebracht! Ein unabhängiger, in günstigen Verhältnissen lebender Schriftsteller hätte die gehässigen wie die einfältigen Urteile verachten, sich dieser Umgebung entziehen können. Für Ibsen bedeuteten solche Miß-

erfolge zugleich Schulden und Sorgen, denn er war nun wesentlich auf den Ertrag seiner Feder angewiesen. Das „Norwegische Theater“ erlitt im Sommer 1862 Schiffbruch, und wenn sich die Verhältnisse auch inzwischen so merkwürdig geändert hatten, daß er als künstlerischer Beirat und Beistand der Direktion beim ehedem feindlichen „Christiania-Theater“ unterkam, so war ihm damit nicht geholfen, denn der monatliche Gehalt von 25 Speciesthalern konnte ihm, bei den schlechten Einnahmen, nie ausgezahlt werden. Schließlich war kein Stuhl in seinem Zimmer mehr sein eigen, und der sonst so zierliche und „soignerede Herre“ mußte sich in seiner schäbigen Kleidung als verkommenes Genie betrachten lassen. Zwei Jahre vorher hatte er ein Reisestipendium aus Staatsmitteln nachgesucht, um dramatische Kunst und Litteratur im Auslande zu studieren. Seinen Mitbewerbern Björnson und Vinje waren die erbetenen Mittel bewilligt worden, ihn hatte man im Erlasse gar nicht erwähnt. Als die Not stieg, wurden dem „Studenten Henrik Ibsen“ zweimal (1862 und 1863), wie um ihn nicht völlig untergehen zu lassen, kleinere Summen zugeteilt mit dem Auftrag, im Lande zu reisen und — Volkslieder zu sammeln. Das sollte wohl eine Mahnung sein, die poetischen Allotria aufzugeben und es mit einer geordneten wissenschaftlichen Thätigkeit zu versuchen. Als er trotzdem von Schulden erdrückt, von Gläubigern bedrängt, bald um die jährliche Dichtergage -- die Björnson 1863 erhielt — bald um ein größeres Reisestipendium einkam, weil er sonst seine litterarische Thätigkeit abbrechen und nach Dänemark auswandern müsse, meinte ein Mitglied der Universitäts-Kommission: der Mann, der die „Komödie der Liebe“ geschrieben habe, verdiene Stockprügel, aber keine Unterstützung. Seine Freunde aber dachten daran, ihm einen Posten im niedern Zolldienst zu verschaffen.

Was ist ein Dichter? fragt Kierkegaard. „Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so gebildet sind, daß die ausströmenden Seufzer und Weherufe lauten wie schöne Musik.“ Auch der Skalde Jatgejr ant-

wortet auf Jarl Skules Frage, wie er Dichter ward: „Ich empfing die Gabe des Leids und da war ich Dichter.“ Den hohen Wert des Leidens verkündet Ibsen schon im „Olaf Liljekrans“ und der „Komödie der Liebe“; aber er hat einen weiteren Erfahrungskreis als der absonderliche Däne, dem ein einziges Lebensereignis Anlaß und Stoff zu allen seinen Werken bot. „So ist es die Gabe des Leids, deren der Dichter bedarf?“ fragt Skule weiter. „Ich bedurfte des Leids; es mag andre geben, die des Glaubens oder der Freude bedürfen — oder des Zweifels —“. „Catilina“ war dem Glauben entsprungen, das „Fest auf Solhaug“ der Freude. „Auch des Zweifels?“ beharrt Skule. „Ja“, antwortet Jatgejr — antwortet, aus eigner schmerzlicher Erfahrung der Dichter der „Kronprätendenten“ durch Jatgejrs Mund. Dringend faßt Skule den Skalden am Arme.

Skule.

Welcher Gabe bedarf ich, um König zu werden?

Jatgejr.

Nicht des Zweifels, denn da fragtet Ihr nicht so.

Skule.

Welcher Gabe bedarf ich?

Jatgejr.

Herr, Ihr seid ja König.

Skule.

Glaubst du jederzeit so gewiß, daß du Dichter bist?

Immer deutlicher wird das Bekenntnis, immer persönlicher. Feinsinnig weist Georg Brandes darauf hin, wie sich hier das Verhältnis umkehrt: was die dramatische Fabel bildlich erläutern soll, wird zum eigentlichen Inhalt und die Fabel zum Bilde. Wenn den einsam und beharrlich Strebenden der Zweifel an seinem Berufe ruhen ließ, peinigte ihn die Furcht, ob es all den Widersachern und Widerwärtigkeiten nicht doch noch gelingen werde, ihn geistig zu töten. „Trägst du viele ungedichtete Lieder in dir, Jatgejr?“ fragt Skule.

Jatgejr.

Nein, aber viele ungeborene; sie werden eins nach dem andern empfangen, erhalten Leben und werden dann geboren.

Skule.

Und wenn ich, der ich König bin und die Macht habe, wenn ich dich töten ließe, würde dann jeder ungeborene Dichtergedanke, mit dem du dich trägst, mit dir sterben?

Jatgejr.

Herr, es ist eine große Sünde, einen schönen Gedanken zu töten.

Skule.

Ich frage nicht, ob es Sünde ist, sondern ich frage, ob es möglich ist!

Jatgejr.

Ich weiß nicht.

Auch dies „ich weiß nicht" erzählt von trüben, mutlosen, verzweifelten Stunden. Jedoch der Entmutigte und Zweifelnde war „stark und gesund", wie — nach einem Ausspruch Jatgejrs — die sein müssen, denen die Gabe des Zweifels frommen soll. Er versank nicht in das dumpfe Brüten der ungesunden Zweifler, die endlich an ihrem eignen Zweifel zweifeln, in jenen Zustand, der schlimmer ist als der Tod, weil er den Geist in einer Art Halblicht (tausmoerket) und Halbleben zu dauernder Qual erhält. Er kam diesem Zustande nah — das zeigt die genaue Kenntnis und Beschreibung — aber er raffte sich rechtzeitig auf. Wie Skule fuhr er plötzlich aus dem Grübeln empor: „Wo sind meine Waffen? Ich will streiten und handeln — nicht denken."

Im Anfang des Sommers 1863 zogen die Sänger Christianias zu dem großen nationalen Sängerfeste nach Bergen. Henrik Ibsen begleitete sie. Er traf dort auch Björnson wieder, der ein paar Monate zuvor von einem zweijährigen Aufenthalt im Auslande heimgekehrt war. Über die Eindrücke, die er bei diesem Feste empfangen, ist uns nichts mitgeteilt. Aber dort im Kreise begeisterter und begeisternder Festgenossen wird sich der Umschwung

in seiner Stimmung vollzogen oder doch vorbereitet haben. Auf der Rückreise erfuhr er die endliche Bewilligung der Dichtergage (Erlaß vom 29. August 1863) — und sechs Wochen später waren die „Kronprätendenten" vollendet. Im Sommer 1858 schon geplant und entworfen, im Sommer 1863 erst — und dann in unglaublich kurzer Zeit — ausgeführt! Nicht, weil er nach der „Komödie der Liebe" wieder mit einem Werke kommen wollte, das die Eigenliebe des Publikums nicht verletzte, und auch nicht, weil er gewissenhaft „seines Apostelamtes" waltend für seine Ideen noch einmal, wenigstens äußerlich, eine Form wählen wollte, die der Menge gefiel, griff er wieder in das Mittelalter zurück: für Ibsen gab es nie eine solche Wahl. Er gehört zu den „Individualitäten, die äußere Verhältnisse schwerlich zu einer Produktivität treiben können, welche weiter ginge als der Antrieb der jeweiligen Inspiration."

Jetzt erst — nach den inneren Erlebnissen der letzten Jahre — fand er den Gehalt in seinem Busen und die Form in seinem Geist, wodurch die Saga vom König und vom Jarl zu einer Saga der Menschheit erhoben werden konnte.

In fast klassischer Reinheit ist diese Saga von Hakon Hakonssohn zwischen 1263 und 1265 durch den isländischen Skalden Sturla Thordarssohn niedergeschrieben worden. Für keines seiner Werke war Ibsen ein so reicher Schatz der Überlieferung anheimgefallen, bei keinem hat sich der Dichter auch so eng an die geschichtliche Vorlage angeschlossen. Gerüst und Gefüge der Handlung und die meisten der einzelnen Ereignisse bis herab zu den anekdotenhaften Zügen fanden sich in der Saga vor.

Am freiesten wird mit der Zeit geschaltet, das erheischt die den chronicle histories sich nähernde Art des Dramas. Nach der geschichtlichen Wirklichkeit gemessen, würde die Handlung einen Zeitraum von siebzehn vollen Jahren umspannen. Denn der 1. Akt spielt, einer Äußerung Hakons zu folgen, sechs Jahre nach dem Oerething, das am 6. Mai 1217, wie herkömmlich, auf dem Werder (oer) bei Drontheim abgehalten wurde. Das Stück beginnt also mit

dem Jahre 1223, wo denn auch wirklich eine große Reichsversammlung in Bergen stattfand, und endet mit dem Falle Skules am 24. Mai 1240. Wie alle Zwischenereignisse in der Zeitfolge kunstvoll umgestellt und dramatisch-ursächlich geordnet sind, scheint sich die Handlung stetig und darum verhältnismäßig rasch vorwärts zu bewegen. Hakons Ankündigung im 1. Akt, seine Hochzeit solle nächsten Sommer gefeiert werden, die Bemerkung Skules im 3., es sei nun „an die drei Jahre her" seit der Hochzeit zu Bergen, und andere weniger bestimmte Zeitangaben bezwecken nur die allgemeine Empfindung im Zuschauer, daß dieser Kampf um den Thron des heiligen Olaf in natürlichen und notwendigen Zwischenräumen verlaufe. Nicht Wahrheit und Wirklichkeit sind hier maßgebend, sondern Schein und Wirkung. Wenn man den Hinweisen auf die Zeit genau nachrechnet, spielt sich Schillers Wallenstein, das gesamte zehnaktige Werk nebst dem Lager, in vier Tagen ab, geschichtlich betrachtet in den Tagen des 22. bis 25. Februars 1634. Vor der Bühne wird schon durch den Umfang, der die Dreiteilung verlangte, und die Fülle des Stoffes eine ganz andere Vorstellung erweckt: „man hat in der That so ziemlich ein Bild des ganzen Kriegsverlaufes in sich aufgenommen."

Zu der idealen Zeit eines Dramas im entsprechenden Verhältnis steht das Alter der Personen. Für Hakon wie für Skule ist ein Durchschnittsalter anzunehmen, das sich in währender Handlung nicht merklich verschiebt. Der historische Hakon, geboren im Juni 1204, war im Jahre 1223 erst neunzehn, sein vornehmster Mitbewerber um die Krone achtundzwanzig Jahre alt. In der Dichtung ist Hakon, jugendlich-männlich, etwa in den ersten zwanziger Jahren gedacht, Skule dagegen als Mann, der die Mitte des Lebens längst überschritten hat, als Fünfziger oder ein weniges älter.

Der modernen Bühne und Kompositionsweise thulichst angepaßt ist die Behandlung des Ortes. In großen Szenen, auf drei Schauplätzen, entwickelt sich das Drama: der 1. und 2. Aufzug in Bergen, der 3. und 4. in Oslo, der 5. in und um Nidaros; der 1., 3. und 4. Akt mit je einem Szenenwechsel, der 2. unge-

brochen, der 5. dreigeteilt durch zwei Verwandlungen. Im ganzen demnach nur eine Verwandlung mehr als in dem so straff komponierten Schlußabend der Wallenstein-Tragödie.

Seit Lessings Tagen sind von den drei Einheiten zwei, die der Zeit und die des Ortes, aus der Reihe unverbrüchlicher Kunstgesetze gestrichen. Die dritte, die Einheit der Handlung, wird nie milder ausgelegt, nie lässiger angewendet werden können. Das tragische Ziel ist, Skules begieriges Herz zur Umkehr zu bewegen, zur Selbstdemütigung, zum freiwilligen Aufgeben aller hochfliegenden Pläne, ja zur Opferung des Lebens. Auf seine schuldvolle Erhebung und den sühnenden Fall bezieht sich unmittelbar oder mittelbar alles, was geschieht, als tragischer Held beherrscht er, wirklich oder nachwirkend gegenwärtig, jede Szene des Stückes, und mit ausnehmender Kunst wird Hakons so anziehende, so glänzende Erscheinung in den Grenzen des Gegenspiels gehalten: die dunkle Gestalt hebt sich von der lichten ab. Obwohl Hakon stets als der ruhig und sicher Handelnde auftritt, Skule stets als der Zweifelnde und Schwankende, handelt Hakon in allen Hauptszenen auf Skules Veranlassung. Sein ganzes Thun ist ein Fortschaffen der Hindernisse, die Skule ihm in den Weg legt, wie zuletzt noch anschaulich wird durch das Hinschreiten des sieghaften Königs über die Leiche des Widersachers.

Wichtig, ja wesentlich, wie die Einheit der Handlung selbst, ist die Einheit des Tones, der Stimmung. Schon aus der Forderung des Aristoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid wachrufe, könnte sie als unumgängliches Bedürfnis nachgewiesen werden. Das Mitleid setzt in der Regel erst mit der sinkenden Handlung ein und erreicht seine größte Stärke bei der Katastrophe; die Furcht dagegen, das Vorgefühl kommenden Unheils, die Voraussicht des Untergangs, muß den Zuschauer von Anfang an und durch das ganze Werk gefangen halten. Sie ist das eigentlich Stimmung Erregende, sie sammelt das dräuende Gewölk und schafft die Spannung in der Luft, von deren Druck wir dann durch die Katastrophe gewitterartig befreit werden.

Mit stetig wachsender „Furcht" verfolgen wir die steigende Handlung der „Kronprätendenten" von Akt zu Akt, von Szene zu Szene; im Verlaufe der sinkenden Handlung wechselt Teilnahme mit banger Besorgnis, bis zuletzt die Sühne des Helden alles Empfinden in reines, erhebendes Mitleid auflöst.

I. Nachdem Hakon sein Recht auf den Thron erhärtet hat und als Sieger über die drei Mitbewerber aus der Königswahl hervorgegangen ist, wählt er sogleich die Tochter Skules, des Mächtigsten unter ihnen, zu seiner Gemahlin, und halb besänftigt gelobt dieser Frieden und Versöhnung. Aber gleichzeitig befolgt der junge König des Bischofs Nikolaus arglistige Ratschläge und gewährt aus eigenem Entschlusse, großmütiger denn klug, dem Jarl, als dem früheren Reichsverweser, fast unverminderte Macht und Größe, so den kaum begüteten Ehrgeiz des herrschgewohnten Mannes wieder anreizend. „Endlich bin ich denn König in Norweg", sagt Hakon, aus voller Brust aufatmend, am Schlusse des ersten Aktes. „Aber ich regiere Land und Reich", spricht Skule und eröffnet mit den wenigen Worten die Aussicht auf erneuten Zwiespalt und endlosen Kampf.

II. In des Jarls, wie in des Königs Gefolgschaft glimmt der alte Groll unter der Asche fort. Schon während der Vermählungsfeierlichkeiten in der königlichen Pfalz zu Bergen wird mit Mühe das Aufschlagen heller Flammen verhindert. Und jetzt ist auch für Hakons und Skules gemeinschaftlichen Gegenspieler, den Bischof, die lange von ihm vorhergesehene Stunde des Handelns gekommen. Ein üppiges Erdreich findet er bei Skule, ein vom Ehrgeiz schon aufgepflügtes, den schnell keimenden Samen des Zweifels darein zu säen. Wie, wenn Hakon dennoch kein Abkömmling Sverres wäre, wenn Skule und sie alle sich nun vielleicht vor einem Käthnerssohne beugten? Er, der Bischof, hat einstens, so erzählt er, Befehl gegeben, das neugeborene Königskind zu vertauschen. Ob es geschehen oder nicht geschehen, das kann nur einer wissen, des Kindes Pfleger, Pfarrer Trond, und der ist nach

England geflohen: aus Furcht? — weil er gehorcht? — oder weil er nicht gehorcht? Doch dort hat er vor seinem Tode ein Geständnis für den Bischof niedergeschrieben und das Sakrament darauf genommen, daß er die Wahrheit bekenne. Da Skule eben „um Gottes Barmherzigkeit willen" die Beichte Tronds verlangt, tritt der König ein, Gericht über ihn zu halten.

Der Zuschauer ist vom Anbeginn und bleibt überzeugt: Hakon allein sei der Echte und Rechte; aber Skule, in dem Augenblick wegen Mißbrauchs des königlichen Siegels zur Rede gestellt, wo der neu belebte Zweifel an Hakons Abstammung den Geist der Widersetzlichkeit in ihm stachelt, lehnt sich um so trotziger auf und zwingt den König, ihm hart zu begegnen. Die Unterbrechung dient hier nicht dem leidigen Zweck, Neugierde zu erregen, sie beschleunigt den Gang der Handlung. Und in der gleichen künstlerischen Absicht läßt der Dichter eine Botschaft eintreffen, die früher oder später gefährlich geworden wäre, die aber jetzt, also vorbereitet, den offnen Bruch zwischen dem König und dem Jarl herbeiführen muß. Ein Getreuer Hakons ist soeben von einem Anhänger des Jarls erschlagen worden, und Skule weigert sich der Bestrafung des Mörders. Noch in des erzürnten Königs Gegenwart deutet die Kassandra des Stückes, Skules Schwester Sigrid, darauf hin, wie der Jarl, sein Geschick erfüllend, verbrecherisch nach der Krone greifen werde. Daß die Szene, eigentlich die dritte und letzte des Aufzugs, in die zweite eingeschoben ist und die Beendigung des Zwiegesprächs zwischen Skule und dem Bischof den Aktschluß bildet, erhöht hier Klarheit und Wirkung. Skule, durch die erfahrene Demütigung wild erregt, ist nun dem Versucher schon ganz dahingegeben: Königsnamen und Königsthron, Heer und Hofstaat schwört er an sich zu reißen, ja Hakon das Leben zu rauben, wenn dieser nicht der rechte sei. So hat der Bischof, der Stifter aller Zwietracht, das letzte triumphierende Wort, so erhebt der machtvoll gesteigerte Aktschluß die Vorahnung, die der erste Aufzug erweckte, zur sichern Erwartung kommender Schreckenszeit.

III. Bei seiner Seelen Seligkeit hat Bischof Nikolaus dem

Jarl gelobt, des Pfarrers Beichte in seine Hände zu legen, sobald sie an ihn selbst gelangen werde. Bis dahin will Skule dem König im Wege stehen, wo es still und insgeheim geschehen kann, damit dieser beim Ausbruch des Kampfes nicht stärker sei als er selbst. Drei Jahre sind seit dem Gelöbnis verflossen, und der nahende Tod umdunkelt schon des Bischofs Augen, als er den verhängnisvollen Brief aus Engelland empfängt. Hin und her schwankend zwischen der Lust am Bösen und der Furcht vor dem ewigen Richter bittet er fast im letzten Augenblicke den angstvoll harrenden Skule, auf dem Kohlenbecken eine Liste seiner Feinde zu verbrennen, denen er sterbend vergeben wolle. Ohne Schlimmes zu denken, willfahrt ihm dieser und beschwört ihn dann aufs neue, zu reden, wo Tronds Brief sich findet, denn es „gilt das Leben Tausender", gilt „Norwegs Glück für Jahrhunderte, vielleicht für ewige Zeiten". „Den habt Ihr eben verbrannt, lieber Herzog", erwidert der Bischof böse lächelnd und verscheidet.

Spannung und Bühnenwirksamkeit dieses Vorgangs waren schwer zu überbieten. Trotzdem fand der Dichter für denselben Aufzug eine Steigerung höherer, geistiger Art. Noch ist nur des Helden schwache Hoffnung auf äußern Beweis seines Rechtes zerstört: die innere Beglaubigung muß ihm entzogen werden. In der Schlußszene nun wird Skule moralisch vernichtet und dadurch zur entscheidenden That getrieben, zur Auflehnung gegen Hakon (Höhepunkt des Dramas).

Von der Leiche des Bischofs weg eilt er dem Könige nach in den Palast. Immer zurückscheuend vor dem letzten Schritte, thut er Vorschläge gleich einem Unsinnigen. Hakon hat ihn zum Herzog ernannt, was kein Mann in Norweg zuvor gewesen, und er verwaltet das halbe Reich. Jedoch er spricht: Laß uns teilen, laß uns abwechselnd regieren, laß uns kämpfen mit schweren Waffen auf Leben und Tod! — Es darf kein König über mir sein in Norweg, ich bin nicht dazu geschaffen, zu dienen; ich muß selbst herrschen und befehlen! — Da erweist sich Hakon, stärker als durch alle Proben bisher, durch die Offenbarung seines genialen Königs-

gedankens als der allein vom Himmel Erkorene. Das große Werk, zu dem er sich berufen fühlt, kündet er dem Nebenbuhler: allen Streit der Parteien, alle Häuptlingsfehden darniederzuschlagen, ein Reich, ein Volk zu schaffen in Norweg. Skule starrt ihn an, das Gehörte — Unerhörte kaum fassend. Dann bäumt sich der Trotz im Herzen des geistig Unterlegenen. Auf sein Schiff zurückgekehrt nimmt er den Königstitel an, jetzt erst in Wahrheit ein Verbrecher, der unaufhaltsam vorwärts taumelt und gleitet, seinem Verderben entgegen.

IV. Lächelnd und gabenspendend in festlich erleuchteter Halle lauscht der gekrönte Empörer im vierten Akte dem Lobgesang Jatgejrs auf den mittlerweile gewonnenen Sieg, den Spottreden der trunkenen Mannen auf Hakons schwindende Macht. Aber kaum sind die lauten Gäste geschieden, sinkt er mit erschlaffenden Zügen auf eine Bank. Denn allzeit steht Hakon im Geiste vor ihm als der rechte König. Und dieser, nicht für immer geschlagen, nahet schon mit seinen Birkenbeinern auf schnellen Schiffen. Der Seelenkranke achtet es nicht. In der Stille der Nacht, statt Späher auszusenden und zum Kampfe zu rüsten, pflegt er mit dem Isländer jene tiefsinnigen Gespräche über den Zweifel und den Wert des Leidens, denen des Dichters eigenes Lebensgeschick den ergreifenden Klang verliehen, und die zugleich dem zweiten tragischen Zwecke dienen, der Erregung des Mitleidens. Edleren und tieferen Geistes als bisher erschließt sich Skule in Frage und Antwort. In dieser Stunde scheint sein größter Fehler der: nicht ein König des Glückes, sondern des Unglücks geboren zu sein.

Skule hat keinen Sohn. Zu kämpfen für nichts und für niemand! Er muß ein Wesen finden, das unverbrüchlich an ihn glaubt, das aus treuester Seele zu ihm hält, dessen Tod es ist, wenn er fällt. „Kauft Euch einen Hund, Herr," rät der Skalde. „Sollte ein Mensch nicht genügen?" fragt Skule dagegen. Noch einmal glaubt man beim Lesen für einen Augenblick des Dichters Antlitz auftauchen zu sehen. Die Bitterkeit jahrelanger Enttäuschungen liegt in den wenigen Worten.

Im verzweifelten Gefühle seiner Armut möchte König Skule den Skalden an Kindes Statt annehmen, als künftigen Erben von Norwegs Krone. Zum Beweis, daß Jatgejr nicht heuchelt, daß er wirklich an Skule glauben, für dessen Lebenswerk leben will, soll er seinen Dichterberuf aufgeben, soll nie mehr ein Lied dichten. Aber das hieße ihm die Krone zu teuer erkaufen, und überdies: „Ein Mann kann fallen für das Lebenswerk eines andern, weiter leben kann er nur für sein eigenes." Das ist für einen der Aussprüche Ibsens erklärt worden, die keine zu genaue Prüfung vertrügen. Warum sollte ein Mensch nicht für das Lebenswerk eines andern leben können? Ungezählte thun es. Gewiß! Aber hier ist die Rede nur von denen, die „wandeln auf der Menschheit Höhn." In den bestrittenen Worten wird Ibsens Grundgedanke von der Transcendenz des innern Berufes in eine der Gelegenheit angemessene Formel gefaßt und unmittelbar hierauf noch anschaulich dargethan durch Jatgejrs Fall für Skule, wie am Schlusse durch Skules Tod für Hakons großes Werk.

Skules heißer Wunsch geht in Erfüllung: seine Jugendgeliebte Ingeborg führt ihm in dem jungen Kleriker Peter ihren — und seinen Sohn zu. Wer will ihm jetzt noch entgegenstehen? Das Schicksal muß gnädig sein, wenn er für einen andern kämpft, für einen, der rein ist wie ein Lamm Gottes. Er kündet dem Jüngling Hakons großen Königsgedanken, als wär' es sein eigener, und weil Peter voll bewundernden Vertrauens zu ihm aufblickt, glaubt sich der Verblendete gerettet. Doch die Birkenbeiner sind zu Tausenden gelandet: in dem Kampfe, der sich in den Straßen von Oslo entspinnt, ist wenig Aussicht auf Sieg für Skule. „Erschlagt das Königskind, wo ihr es findet", ruft er laut in das Schlachtgetümmel, „erschlagt es im Arme der Königin!" Da erhebt der siegreiche Hakon richtend die Hand zum Eide und schwört: „Skule Bordssohn soll sterben."

Der vierte Akt entläßt uns mit dem Gefühle, daß dem verzweifelten Ringen Skules nur noch knappe Möglichkeit gegönnt sei. Furcht hat das Mitleid wieder verdrängt und giebt auch dem

fünften Aufzug die Steigerung zu einem Höhepunkt, ehe das Drama — nicht ohne ein Moment der letzten Spannung — zur Katastrophe sinkt.

V. Skule ist geschlagen und verurteilt von Hakon, geschlagen und verurteilt von dem Rächer und Richter in der eigenen Brust. Aber noch ist mit der Kraft, zu sündigen, nicht der Wille gebrochen, noch klammert er sich an den Gedanken, wenigstens dem Sohne das Reich zu retten. Am Schrein des heiligen Olaf muß einem rechtmäßigen König von Norweg gehuldigt werden. Mit kirchenschänderischer Hand reißt Peter den Schrein vom Altare und schleppt ihn unter den Bannflüchen der Kreuzbrüder in den Hof des Palastes: alles, damit des Vaters großer Königsgedanke ins Leben gerufen werden könne. Entsetzt vor solchem Greuel, wollen die treuesten Mannen nicht mehr kämpfen, das Heer löst sich bei Hakons Herannahen in wilde Flucht auf.

Im Schutze einer Mönchskutte entkommt Skule zu seinem letzten Zufluchtsort, dem Kloster Elgesäter. Auf dem Wege dahin bietet ihm der Geist des Bischofs Nikolaus, als Sendbote des ältesten Kronprätendenten der Welt, noch einmal die Macht an, wenn er gelobe, daß sein Sohn Peter in Norweg als König folge. Schon erhebt Skule die Hand zum Schwure: „Mein Sohn soll . . . .“ Da plötzlich kommt es über ihn: „Der Kirchenräuber? ihm alle Macht? — Du willst das Verderben seiner Seele! Weiche von mir! weiche von mir!“ und mit emporgereckten Armen stürzt er zur Erde, gen Himmel flehend in seiner höchsten Not. (Höhepunkt: Umkehr in Skules Herzen.)

Die Liebe der Gattin und Tochter, nun erst in der äußersten Bedrängnis erkannt, regt ihm noch einmal den Wunsch und für einen Augenblick selbst die Hoffnung auf, weiter leben zu können, — ihm und dem Zuschauer. (Moment der letzten Spannung.) Allein er muß Hakon und seinem Königsgedanken Raum schaffen, mehr noch, muß ihn von der Königspflicht befreien, das beschworene Urteil am Vater seiner Gemahlin vollziehen zu lassen. Stück für Stück legt er die gestohlenen Fetzen, die falsche Würde ab,

bekennt seinem Sohne, wem in Wahrheit der große Gedanke angehört, und geht endlich Hand in Hand mit ihm freiwillig dem Opfertod entgegen. Die Worte, mit denen er sich den mörderischen Waffen der Stadtleute von Nidaros ausliefert, sind die des historischen Skule, der nach verlorener Sache, wie ein ächter Kriegshäuptling, tapfer dem Unvermeidlichen sich stellte. Aber hier verleiht die innere Läuterung des Helden auch dieser letzten Bitte, dem Sohne nicht ins Gesicht zu hauen, die tragische Weihe.

Dem bedeutungsreichen Abschluß: Hakon schreitet über die Leiche Skules, entsprechen viele ebenso ungesucht symbolische Züge in währender Handlung. Im Symbolisch-Anschaulichen liegt ein Vorzug des Dramas. Schon die Gruppierung der Thronforderer in der Eingangsszene vor der verschlossenen Kirchenpforte ist plastische Exposition. Auf der einen Seite, allein, Hakon; ihm gerade gegenüber, ganz vorn, Skule, weiter zurück der minder berechtigte Sigurd, noch mehr im Hintergrunde Guthorm. Und sogleich wird das Bezeichnende der Gegenüberstellung durch die knappen Worte verstärkt, die zum äußern Gegensatz den innern darthun. „Ruf den heiligen Olaf an“, mahnt den Jarl im entscheidenden Augenblicke des Gottesurteils einer seiner Getreuen. „Jetzt nicht“, wehrt Skule ab, „besser ihn nicht an mich zu erinnern.“ Auch Hakons Arm ergreift ein Berater: „Bete zu Gott, deinem Herrn, Hakon Hakonssohn!“ „Thut nicht not“, erwidert er, „ich bin seiner gewiß.“ In ähnlicher Weise verbindet sich an allen herausgehobenen Punkten Wort und Zeichen. Am Ende des ersten Aufzugs freut sich Hakon des erlangten Königtums, Skule steckt das Reichssiegel in den Gurt: jenem ward die Würde, ihm bleibt die Macht. Wenn späterhin Hakon von dem heimlich gegen ihn Wirkenden Rechenschaft fordert, steigt er bei den Worten: „Hier steh' ich als Euer König“ eine Stufe zum Thronsessel hinan und stützt sich auf die Armlehne. Bevor er den Mannen des Jarls befiehlt, daß keiner Bergen verlasse, er hab' ihm denn Treue geschworen, zieht er mit stumm-beredter Gebärde das Schwert.

Die symbolische Benutzung des Schachspiels im zweiten Aufzug ist geschickt, die Verwendung des Kometen im letzten sehr wirksam. Zu den Meisterzügen des Werkes zählt die Verbrennung von Tronds Brief durch Skule: wie er selbst ahnungslos seine letzte Hoffnung vernichtet — zugleich ein treffendes Beispiel tragischer Ironie. Fast zu theatralisch dagegen berührt es, wenn spät abends an Hakons Thüre geklopft wird und der Öffnende seine Mutter „wie einen Hund“ auf der Schwelle sitzend erblickt, oder wenn Ingeborg, nachdem sie Skule den Sohn zugeführt, still im Hintergrunde verschwindet, von den beiden Männern völlig unbeachtet. Auch die sonst schlichte, kräftige Sprache des Stückes wird an solchen Stellen zu absichtlich und gemacht epigrammatisch, mehr an romanische als germanische Art gemahnend. Echt symbolisch wiederum, d. h. natürlich und doch bedeutsam, erscheinen Skules Befehle in der Stunde der Gefahr, da er einmal in sinnlosem Zweifelmut dem Feinde alle Brücken offen läßt, das andre Mal, sich und den Seinen zum Schaden, sie alle abbricht. Das Schlußbild des dritten Aufzugs: Hakon Mutter und Gemahl an sein Herz ziehend, deren Liebe — zu rechter Stunde! — sich ihm enthüllt, hat sein eindrucksvolles Gegenbild im letzten Akte, wo Skule die unter Schuld und Sünden in der Fremde gesuchte Liebe — zu spät! — bei Gattin und Tochter findet.

Die Personen eines Dramas selbst werden symbolische Wesen durch ihr Gemüt — „die Menschheit im Menschen“, sagt Schiller einmal. Für symbolisch ist seither das Kunstwort „typisch“ aufgekommen. Der charakterlos egoistische Ränkeschmied des dreißigjährigen Krieges, der bewußte Betrüger der russischen Geschichte, der bloß ehrgeizige Jarl der Saga, das waren an sich keine tragischen Gestalten: ihnen mußte „der Gehalt“, das höhere, menschlichere Gefühlsleben erst verliehen werden. Für das Drama genügte der Skule nicht, von dem es in der Saga (c. 242) heißt, daß er die meisten Eigenschaften eines Häuptlings besaß und daß, wäre das letzte unglückliche Jahr nicht über ihn gekommen, man wohl

hätte sagen können: unter denen, die nicht vom Königsgeschlecht entstammten, sei niemals ein Mann mit größeren Gaben als er in Norweg geboren worden. Im Drama muß er neben Hakon nicht nur der fähigste, er muß auch der würdigste sein.

Skule.

Tief wurzelt in seinem männlichen Herzen die Ehrfurcht vor dem Rechte; so grimmig der Wille zur Macht an den Wurzeln dieses echten Gefühles reißt, er kann sie nur lockern, nicht emporheben. Skule würde sich nach erlangter Gewähr von Hakons Echtbürtigkeit beugen und ihm dienen. Die qualvolle Ungewißheit, in der der Bischof ihn erhält, ist eine fein erfundene Zuthat des Dichters, seinen Helden zum äußersten Schritte zu treiben. Ein Ehrgeiziger mit „robustem" Gewissen — um ein späteres Wort Ibsens zu gebrauchen — würde nicht nach Urkunden für oder wider forschen, sondern, eben weil sie fehlen, sich selbst von aller Schuld freisprechen und, den günstigen Umstand klug benützend, seiner Sache neue Anhänger werben. Skule denkt nicht vor allem an Gewinn und Vorteil, um Aufklärung seiner Zweifel ist es ihm zu thun und wieder zu thun, ja trotz der mangelnden Beweise wird er gefoltert durch die untilgbare Überzeugung seines Herzens von Hakons Recht. Die Stärke des sittlichen Gefühls in ihm droht endlich den „Rahmen seiner Natur" zu zersprengen. Die negative Wirksamkeit des Guten bereitet also auf die positive, die nicht vorhandene Härte und Kälte auf das noch vorhandene Gemütsleben und seine späten Äußerungen vor. Schon im „Catilina" spielt die lichte Macht mit der dunklen siegreich um die Seele des Helden. Hier glaubt der Sendbote des Ahriman, Bischof Nikolaus, sein Spiel gewonnen, da „thut das Licht einen Zug, den er nicht gekannt", und Skule ist gerettet. Daß der Tiefgesunkene in Sorg und Angst um das Seelenheil des Sohnes die irdische Wohlfahrt preisgeben werde, hat die Hölle nicht geahnt. Skule kann noch lieben.

Das Wichtige an dem nächtlichen Auftritt im Tannenwald ist folglich nicht die Erscheinung des Geistes, sondern der innere

Vorgang: daß dem Sündigen das wahre Bild seines Thuns und Begehrens blitzartig aufleuchtet. Wenig kommt für die Wirkung des Macbeth darauf an, ob die Zuschauer an Hexen glauben oder nicht; was sie sehen sollen, ist, daß jegliche Lockung des Ehrgeizes bei ihm ein williges Ohr findet: was sie hier sehen sollen, daß der Versucher — gleichgültig ob in natürlicher oder übernatürlicher Gestalt auftretend — von Skule abgewiesen wird. Die Szene kann darum nicht, wie verlangt worden ist, gestrichen werden. — Wegfallen dürfte nur die Strafrede des bischöflichen Gespenstes an das norwegische Volk, worin der Dichter in bitter ironisierendem Tone sein Herz erleichtert. Es ist eine deutlich zu erkennende Einlage und auch durch die Form, gereimte Verse, von der sonst ausnahmslos angewandten Prosa abgehoben. Sonderbar berührt zudem, daß Skule die Verse bemerkt: „Du hast, wie ich höre, die Dichtkunst erlernt, alter Baglerhäuptling". Schuld daran ist offenbar der im Dichter stetig erstarkende Trieb zu realistischer Darstellung. —

Skule beklagt selbst die Härte seines Geschickes — und die Klage wird zur Anklage. „Das ist der große Fluch, der über meinem ganzen Leben liegt: dem Höchsten so nahe zu stehen — nur ein Abgrund dazwischen — ein Sprung trüge mich hinüber — jenseits ist der Königsname, der Purpurmantel, der Thron, die Macht, alles; täglich hab' ich's vor Augen — aber nie komm' ich hinüber." Dreimal schon vor Hakons Auftreten hat er geringer Befähigten die Krone müssen zufallen sehen. Er altert und fühlt doch die Königskraft in sich; jeder Tag, der verstreicht, ist ein Tag seinem Lebenswerke geraubt. Und nun der jugendliche Hakon! Wie leicht gelingt es ihm nicht, König zu werden! Alles schlägt zum Besten aus, was ihn betrifft. „Selbst die Bäume tragen zweimal Früchte, und die Vögel brüten zweimal in jedem Sommer, seit seiner Thronbesteigung." (Aus der Saga, c. 25.) Die Dörfer, die er im Kriege verheeren muß, blinken bald wieder von neugezimmerten Häusern und alle Äcker wallen schwer von Ähren im Winde. Es ist, als ob der Herr mit Wachstum segnete, was Hakon

niedertritt, als ob die heiligen Mächte sich beeilten, jede Schuld auszulöschen, die er verübt.

Dem einen die wunderbarste väterliche Fürsorge, dem andern nichts als schier unüberwindliche Versuchungen! Hier läßt sich aus einer wertvollen Bemerkung Shelleys über „Beatrice Cenci" die Definition gewinnen: tragisch wirkt eine Persönlichkeit, deren That zu rechtfertigen wir das Bedürfnis empfinden, zugleich immer fühlend, daß die That eine Rechtfertigung verlange. Der Wert der Persönlichkeit erregt das Bedürfnis, die Rechtfertigung oder wenigstens Entschuldigung wird in den Lebensumständen gefunden. Je höher wir den Wert der Person schätzen, sei es um bloß geistiger Vorzüge willen (Richard III.) oder moralischer (Brutus) oder beider (Skule), desto mehr betrachten und beklagen wir die verleitenden Umstände als Verhängnis. Bis zu einem gewissen Grade ist jede Tragödie Schicksalstragödie.

„Es war ein Rätsel an ihm," lautet das Schlußwort Hakons, „Skule Bordssohn war Gottes Stiefkind auf Erden." Daß der Begünstigte selbst dies dem Unglücklichen zugesteht, soll die Kraft des Ausspruchs erhöhen. Streng genommen fällt der König damit aus der Rolle. Denn die sich gottbegnadet und gottberufen glauben, dürfen den Himmel keiner Ungerechtigkeit zeihen. Es ist die Anschauung des Dichters, die hier, in die religiöse Sprache des Stückes gekleidet, dem Zuschauer nahe gelegt wird — eine Anschauung, die zu weiterer geschichts-philosophischer Gestaltung drängte und dann in Julianus Apostata den entsprechenden Helden, in dem weltumfassenden Stoffe „Kaiser und Galiläer" den notwendigen Spielraum fand.

Die Anklage gegen den Lenker der Dinge wird übrigens im Stücke selbst von einem höheren Standpunkt aus entkräftet und die vorwurfsvolle Frage, warum Gott mit Skule so verfahren sei, müßte die Antwort erhalten: zu Skules eigenem Heile. Die klarsehende Vertreterin dieser sittlich-religiösen Auffassung des irdischen Lebenslaufes ist Skules Schwester, die Äbtissin zu Rein. Da Frau Ranhild unmittelbar vor der Königswahl für ihren Gatten zum Himmel

fleht: „Heiliger Olaf, gieb ihm alle Macht in diesem Lande!“ ruft Sigrid wild: „Keine! — Keine! — sonst wird er nimmer gerettet!“ Das entspricht ebensowohl der religiösen Färbung des Werkes, wie dem Glauben seines Urhebers an den Wert des Leidens und findet in der läuternden Kraft der Katastrophe die Bestätigung.

Mit den Worten:

Wozu der Mensch geschaffen ist, das fühlt er,
Und angeborner Trieb entwickelt angeborne Kraft;
Er setzet es ins Werk so gut er kann,
Und andern Grund bedarf nicht seine That —

klingt eine Tragödie Öhlenschlägers merkwürdig an das Thema der Thronprätendenten an. Doch über dies „so gut er kann“ mußte Ibsen hinausgehen. Hakon, dem Gottbegnadeten und mit der Gnade Wirkenden, ebnet sich das Leben zum glorreichen Siegeslaufe.

Hakon.

„Wer ist der größte Mann?“ fragt Bischof Nikolaus, und auch darauf erwidert mehr der Dichter: „Der glücklichste .... er, über den die Forderung der Zeit kommt wie eine Flamme, dem sie Gedanken erzeugt, die er selbst nicht faßt, und die ihm den Weg weisen, der ihn, er ahnt nicht wohin, führt, den er aber doch wandelt und wandeln muß, bis er das Volk vor Freude aufjauchzen hört, und sich umblickt mit weit geöffneten Augen, und sich verwundert, und erkennt, daß er ein großes Werk vollbracht hat.“ Nicht minder feurig preiset Schiller das Glück und den Glücklichen:

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
Liebten ...
Ein erhabenes Los, ein göttliches, ist ihm gefallen,
Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfe bekränzt.
Ihm ist, eh' er es lebte, das volle Leben gerechnet,
Eh' er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt.

Hakon besitzt die unerschütterliche Sicherheit des Erkorenen nicht bloß instinktartig im dumpfen Gefühle: er hat mehr — „das,

was die Römer ingenium nannten". Der große Königsgedanke ist das Zeichen des Ingeniums und verleiht ihm zum Glücke das Recht.

Die Überlieferung weiß nur von Hakons wunderwürdigem Erfolge, den sich der Chronist auf seine Weise erklärt. „Und das kann nun jeder leicht sehen", meint er (c. 3), „daß Gott diesem Königssohn auf so vielerlei Art geholfen habe von wegen des großen Nutzens, den er später stiftete durch Erbauung von Kirchen und Förderung des Christentums." Während aber Ibsen den Charakter Skules neu schaffen mußte, waren ihm für den jungen König wenigstens Fingerzeige gegeben. Wiederholt beteuert der Hakon der Saga sein starkes Gottvertrauen. Als Kind schon nennt er Gott und die Heiligen seine Bevollmächtigten, in deren Hand er vertrauensvoll seine Sache gelegt habe, und in seinem zehnten Jahr ist er klug genug, unnützen Bürgerkrieg zu vermeiden. Vielleicht hat auch Hakons Ahn, Sverre, vorbildlich gewirkt, der „weder Reichtum noch Sippen eignete, noch Freunde, auf die er sich verlassen konnte, vielmehr jung und allein in das Land kam." Aber Gott selbst im Himmelreiche half ihm, und so heißt der erste Teil seiner Saga wegen des vielen furcht- und schreckenerregenden Streites „Grýla" (Schreckbild), „aber den letzten Teil des Buches nennt man perfectam fortitudinem, das ist die vollkommene Kraft."

Ein hartes Urteil trifft die Herrin von Östrot, weil sie, der göttlichen Stimme widerstrebend, ihr Herz irdischer Sehnsucht nicht verschließt. Ihren Charakter dramatisch zu entwickeln, ist eine so strenge Forderung des Himmels nötig. Hier, in dem späteren Werke, wird nun die Forderung in ihr Gegenteil verkehrt. Seinem Beruf zuliebe will sich Hakon, übereifrig, alles menschlichen Gefühles abthun: er muß einsehen lernen, daß der Mutter und der Gattin der nächste Platz an seinem Herzen gebührt. Sowohl der Fehler, zu dem er von tückischen Ratgebern verleitet wird, als auch die Reue nach besserer Erkenntnis entspricht seinem arglos geraden, pflichttreuen Charakter. Weicheren Gefühlen wiedergewonnen, bietet er, damit das Ärgste verhütet werde, dem Vater seiner Ge-

mahlin an, was er vordem schroff verweigerte, das Reich mit ihm zu teilen. Es ist jetzt, im Drange des Augenblickes, ein Vorschlag des Herzens, nicht der Überlegung, die schöne Schwäche einer edlen Natur. Und erst als Skule das Königskind bedroht, fällt er das Todesurteil über ihn und sorgt selbst dann noch, daß dem Verurteilten Gelegenheit bleibe zur Flucht. So wird uns Hakon menschlich nahe gerückt und mit leichter Mühe der Gefahr ausgebogen, daß er als kalte Personifikation erscheine, als der verkörperte Königsgedanke.

Bischof Nikolaus.

Der erste Monolog Richards III. ist einer der frühesten, wenn nicht der früheste Versuch physiologisch-psychologischer Charaktererklärung in dramatischer Litteratur. Und es ist, von beiläufigen, freilich sehr feinen Andeutungen abgesehen, der einzige, den Shakespeare gemacht hat. Den Bösewicht Jago giebt er als Text ohne Kommentar, ja selbst ohne Randbemerkung.

Einleitend, in der Art des antiken Prologs, legt Richard seine Gesinnungen dar:

Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät . . .
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig . . .
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben . . .
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden,
Und feind den eitlen Freuden dieser Tage.

Die Klarheit über sich selbst und das bitter-behagliche Ausmalen der eignen Häßlichkeit kommen einem solchen Charakter zu und muten realistisch an; die Form hingegen ist noch rein theatralische Mitteilung an den Zuschauer. Nach Form und Inhalt realistisch, mit dem Schein der Wirklichkeit, wird die Entstehungsgeschichte eines ähnlichen Charakters in den „Kronprätendenten“ vorgetragen.

Sein Leben lang hat Bischof Nikolaus heuchlerisch die wilde Herrschbegierde unter dem Gebahren eines Seelenhirten verborgen: die Todesstunde lüftet ihm die Maske und entsiegelt die Lippen zur Beichte. Gerade dem Unaufrichtigen kann es zum zwingenden Bedürfnis werden, einmal doch die lautere Wahrheit zu sagen. Dabei ist das Verlangen, zu bekennen, sich zu entlasten, das Dringende; die Absicht, sich zu rechtfertigen, nur begleitend. Mit der Macht des Wortes hält der Sterbende den unwilligen Hakon, den andere Kunde heischenden Skule an seinem Lager fest, die Grabrede anzuhören, die er sich selber spricht.

Einem der mächtigsten Geschlechter des Landes entsprossen, hat Nikolaus schon als Knabe den Durst nach Großthaten empfunden. Aber die Natur hat schlimmer an ihm gethan, als an Richard. In der ersten Schlacht ist ihm sein Los klar geworden: zum Kriegshäuptling, zum König geboren — und feige, — von unüberwindlicher Feigheit! Kein Mann gegen Männer und überdies: kein Mann gegen Frauen. Nicht nur entblößt von Liebesmajestät — der Kraft beraubt, von Geburt an ein Krüppel. So ist er denn Priester geworden, Kirchenfürst. Wie Richard höhnt er seine Gebrechen — die Weiberstimme, geeignet bei Kirchenfesten hohe Diskanttöne anzugeben. Herrschaft auf einem Umweg kann solchem Geiste nicht Genüge thun; der unbefriedigte Ehrgeiz und das nie gestillte Lustverlangen, beide in der Wurzel eins, werden zum verzehrenden Neid gegen die Herrschenden und Genießenden. Dem Werke des Neides, der Verneinung und Vernichtung obliegt der Bischof rastlos bis zum letzten Atemzug als einer Lebensaufgabe.

„Hat Gott der Herr ein Recht dazu," fragt die Herrin von Östrot, „mich zum Weibe zu schaffen und dann eine Mannesthat auf meine Schultern zu bürden?" Nikolaus haßt „Die da droben", weil sie von ihm, „dem Halbmenschen" fordern wie von einem voll Befähigten. „Ich habe nichts verbrochen; gegen mich wurde das Unrecht verübt; ich bin der Kläger." In gesunden Tagen spricht der Haß mit dämonischer Kraft aus ihm und sucht in Skule einen

Genossen zu werben. Der Machtgedanke bildet sich in seinem Munde zu einer heutigen Tags philosophisch klingenden Formel: „Ich bin im Stande der Unschuld, ich kenne nicht den Unterschied zwischen gut und böse.“ Es ist die natürliche Eigenliebe, die, auf einer ursprünglichsten Stufe der Entwicklung stehen geblieben, gut nennt, was nützt, böse, was hindert. Aber der Geist des Bischofs ist nur theoretisch stark, nicht praktisch, nicht insofern er Bewohner seines Körpers ist. Auf dem Krankenbett überfällt ihn immer wieder feige Angst vor Strafe und Gericht, bis der nahende Tod, alle Bande lockernd, den physiologischen Einfluß aufhebt und dem Willen zu furchtloser Freiheit und Kühnheit verhilft. „Die That eines Menschen ist seine Seele und meine That soll auf Erden fortleben.“ Das perpetuum mobile schwebt ihm vor, das sein gelehrter Arzt, Meister Sigurd von Brabant, vergebens zu erfinden sich bemüht. „Räder und Gewichte und Hebel in der Seele des Königs und des Herzogs derart in Gang setzen, daß keine Macht auf Erden sie zu hemmen vermag —!“ Mit letzter Kraft giebt er den Anstoß hiezu und sinkt nach vollbrachtem Werke, im Todeskampfe noch lächelnd, zurück.

In der Saga (c. 46) wird nur vorübergehend des Bischofs unzuverlässige, feindliche Haltung gegen Hakon erwähnt; deutlicher charakterisiert ihn der Geschichtschreiber des norwegischen Volkes, P. A. Munch, als unermüdlichen Agitator und Ränkeschmied. Für Ibsens geniale Schöpfung sind so dürftige Nachrichten nicht mehr als Richtpunkte gewesen.

Hakon und Skule erscheinen verhältnismäßig einfach in Umriß und Colorit gegen diese Charakterstudie. Doch ist auch hier die Zeichnung nicht kleinlich und überladen, vielmehr der Zug ins Große, der freskenartige Stil des Werkes gewahrt. Mit wenigen Strichen und Farben, sparsam, nicht spärlich, sind die übrigen Personen entworfen: die Männer, Anhänger und Diener, oder Gegner jener drei, alle, mit Ausnahme Peters, lebend, nicht bloß handelnd; die Frauengestalten auf beschränktem Raume liebevoll ausgeführt.

Die Frauen.

Auf Skules Selbstanklagen erwidert die einst geliebte, dann vergessene Ingeborg: „Das war dein Recht", und auf sein Lob ihres treuen, selbstlosen Gedenkens: „Das war mein Glück." Die beiden Antworten enthalten Ibsens damals so einfache Lösung der Frauenfrage: unbedingte Ergebenheit und unbegrenzte Opferwilligkeit auf Seite des liebenden Weibes gegen gleichviel welche Ansprüche von Seite des Mannes. Dies sind die den Frauen des Dramas gemeinsamen Grundzüge des Ewig-Weiblichen, verschieden nur in der Erscheinung. Margarethe, die am meisten hervortretende, hängt ihrem Jugendgespielen Hakon nicht nur mit ganzem Gemüte an, sondern auch mit klarem Urteil. Schon vor der Reichsversammlung und ihrer Vermählung ist er ihr „der König" schlechthin, unerschütterlich auf die Erkenntnis seines Wertes gründet sich ihr Vertrauen. Da er den über ihren Vater verhängten Todesspruch rechtfertigen will, unterbricht sie ihn: „Mein hoher Herr und Gemahl, du richtest gerecht." Ganz anders ihre Mutter, Frau Ranhild. Leidenschaftlich, blind für Verhältnisse und Wertunterschiede, blind für des Gatten Fehler, ist sie ohne Prüfung bereit, allen zu fluchen, die wider ihn sind, selbst dem eigenen Kinde. Demgemäß sondert sich denn auch das Verhalten beider gegen die Männer, deren Wahl aus Vernunftgründen, nicht aus Herzensneigung auf sie gefallen. In den langen Jahren ihrer Ehe von Skule nicht beachtet, wagt es Frau Ranhild vor dem Tage seines Sturzes niemals, ihm das leiseste Liebeszeichen zu geben: sie hält sich zu gering für den Gemahl. Margarethe, so klug und beherrscht als warmherzig, macht dennoch kein Hehl daraus, wie schmerzlich sie es empfindet, „nur Königin" zu sein. Bei aller demütigen Liebe sind ihre Geständnisse nicht ohne Vorwurf, also nicht ohne Selbstgefühl. Aber nicht unzart und aufdringlich bekundet sich ihre Ergebenheit, auch nicht stumm und leidend, wie die der Mutter, sondern in Ruhe wirksam. Diesen liebenden und endlich Liebe erntenden Frauen gesellt sich Hakons vom Hofe verwiesene Mutter, dem „herr-

lichen Sohne" unwandelbar zugethan, nicht rechtend und nicht richtend.

Ihnen gegenüber stehen die entsagenden, dem Himmel sich weihenden, Ingeborg und Sigrid. Die Ingeborg der Überlieferung, mit der Skule seinen Sohn Peter im Ehebruch zeugte, ist hier frei von solchem Makel, eine Jugendgeliebte des Jarls, die ihren Fehltritt in Gebet und Thränen büßt und den Sohn zum Priester erzieht. Noch hängt sie mit inniger, aber von irdischem Begehren geläuterter Liebe an dem trugvollen Manne und scheidet sich um seinetwillen von dem Sohne, dem Licht und Trost ihres Lebens. Zu lieben, alles zu opfern und vergessen zu werden, das nennt sie selbst ihr Los. Ingleichen hat Verlust des irdischen Glückes Sigrid zur Entsagung geführt. Aber der Geistesstarken erwächst hieraus eine neue Lebensaufgabe: sie muß auch andern den Weg zeigen zur ewigen Glorie, vor allen dem geliebten Bruder.

Und nun, trotz der überzeugenden Psychologie, trotz so vieler dramatischen Vorzüge doch keine Bühnenwirkung! Selbst die Meininger, in deren Spielplan die „Kronprätendenten" aufgenommen waren, vermochten sie bei uns nicht einzubürgern.

Ein Erfordernis ist der dramatischen und der Baukunst gemein: ihre Werke müssen nicht symmetrisch, aber sie müssen in allen Teilen übersichtlich sein. Ibsens weitläufigem Gebäude gebricht die Klarheit des Aufbaus.

Die beiden ersten Akte sind, obschon an der und jener Stelle überladen und nicht sehr deutlich in der Linienführung, noch hinreichend gegliedert und könnten durch eine geschickte Hand leicht bühnengerecht gemacht werden. Drei wohlverknüpfte Szenen umfaßt der erste: Hakon thut gegen die Mitbewerber sein Erbrecht dar, Hakon wird gewählt, Hakons erste Regierungshandlungen; und wiederum in drei Szenen bewegt sich der zweite vorwärts: Skules Mißbrauch seiner Macht, der Bischof beginnt seine Verführungskunst an Skule, offener Bruch zwischen Skule und Hakon. Im einzelnen stört hier nur der alte Fehler des Dichters, Beweg-

gründe zu verhehlen und wichtige Ereignisse zu spät aufzuklären. Der Anhänger des Jarls, Andreas Skjaldarband, erschlägt Hakons Mann, Wegard Wäradal. Warum der Mord geschehen und warum der Mörder so teuer zu bezahlenden Schutz bei Skule findet, erfahren wir erst im vierten Akte. Auch des Bischofs Gebahren und Minierarbeit ist nicht immer leicht faßlich, befremdend sein Einvernehmen mit Wegard und mancher seiner Ratschläge.

Dem zweigeteilten dritten Aufzug fehlt nicht die psychologische Einheit, aber der Zusammenschluß. Unmittelbar an die Vorgänge im Sterbezimmer des Bischofs müßte sich anreihen: Skules letzter Versuch, Hakon zum Nachgeben zu bereden, die Offenbarung des großen Königsgedankens, sein Auftreten als Gegenkönig. Statt dessen wird der zweite Teil nach der Verwandlung eingeleitet wie ein neuer Akt, mit einem Stimmungsbilde: Margarethe ihrem Knaben ein Wiegenlied singend. Der Gegensatz zum Streite der Männer ist schön und poetisch, aber die Gesetze des Dramas gehen den allgemein poetischen vor. Die steigende Handlung darf, eine Stufe vor dem Gipfel, nicht verzögert werden. So verflüchtigt sich Skules Erregung ungenutzt, giebt an der Wiege des Kindes grübelndem Nachdenken Raum und muß im Gespräche mit Hakon aufs neue erzeugt und gesteigert werden. Ein etwas längeres Verweilen des Königs im bischöflichen Palaste oder ein unverzügliches Zusammentreffen der beiden Gegner nach dem Wechsel des Ortes ließe die Handlung sogleich um die zwei erforderlichen Schritte weiter rücken, die sie mit geschwächter Kraft nun erst thun kann.

Skules Monologe hemmen und stören überhaupt, nicht nur an diesem Punkte. Sie sind zu weitschweifig, zu sehr erläuternd und umschreibend. Otto Ludwig bemerkt zwar, wie erwähnt, daß Shakespeare bei inneren Vorgängen lieber abstrakt werde, als daß er den Zuschauer das kleinste Rädchen in der innern Maschine übersehen lasse. Macbeth zum Beispiel in seinem Monolog (I, 7): „If it were done when 'tis done, then 'twere well“ spreche, was, unmittelbar genommen, nur der Dichter von ihm sprechen könnte. Allein bei Shakespeare durchglüht die Flamme des Gefühls auch

die abstrakten Bestandteile und verschmelzt alles zu einem Gusse. Skule dagegen erzählt, schlimmer noch, er zählt her. Wir sehen und empfinden, wie es mit ihm steht, — wozu der Aufwand?

Die Szenenreihe im Sterbezimmer des Bischofs ist zu umständlich befunden, überdies das Ausscheiden einer so bedeutenden Gestalt in der Mitte des Dramas gerügt worden. Aber geradezu schädigend dünkt mich weder das eine noch das andere. Nikolaus Arnessohns Tod ist kein Seitenstück zu dem des Kardinals Winchester, keine episodenhafte Schilderung des Endes eines Bösewichts, die ohne Nachteil für das Ganze wegfallen könnte. In einem Drama, das unter der Ägide der göttlichen Vorsehung steht, die sich zur ihren Absichten ausschließlich menschlicher Werkzeuge bedient, durfte der Brief, von dem der ganze weitere Verlauf des Dramas abhängt, nicht einfach verloren gehen, er mußte geflissentlich beseitigt werden. In diesen Szenen wird — immerhin etwas zu breit — die notwendige Begründung der folgenschweren That gegeben.

Nicht freiwillig verzichtet der Dramatiker halb zurückgelegten Weges auf eine wirkungsvolle Gestalt, doch kann seine Fabel ihn dazu zwingen. Shakespeare's Julius Caesar und die „Kronprätendenten" sind sprechende Beispiele. Da ist mit großem Aufwand von Scharfsinn, nicht ohne Spitzfindigkeit, nachgewiesen worden, daß Shakespeares Titelheld sofort aus dem Drama verschwinden dürfe, weil seine Persönlichkeit über den Tod hinaus die Handlung beherrsche. Zum mindesten dasselbe gölte doch von Ibsens Bischof Nikolaus. Er setzt vor seinem Ende ein diabolisches perpetuum mobile in Bewegung. Auch kehrt Nikolaus ja, gleich Julius Caesar, noch einmal als Geist zu den Lebenden zurück, sein Fortwirken nach dem Tode bestätigend.

Geradezu verhängnisvoll wird dagegen die Überfülle und Unklarheit der Geschehnisse in den beiden letzten Akten. Allzu viel rein geschichtlichen Beiwerks, aus der Vorlage herüber genommen, verdeckt die Konturen der Fabel, als wär es dem Dichter leid gewesen, irgendwie Bemerkenswertes von seiner Darstellung aus-

zuschließen. Der stark entwickelte historische Sinn unserer Zeit verführt den modern Nachschaffenden leicht zu solch unzweckmäßiger Ausschöpfung seiner Quellen. Zahlreiche schwer zu behaltende Namen von Personen, die nicht auftreten, Berichte von Vorgängen, die nicht notwendig zur Fabel gehören, lenken ab und zerstreuen. Betäubend und verwirrend erfüllt das Kampfgetümmel der Saga den Schauplatz mit all seinen Wechselfällen. Die Handlung scheint wichtiger geworden als der Zusammenhang der Handlung. Das ist episch. Arma virumque cano, hebt das Epos an, die Waffen, die Thaten zuerst nennend. Des Dramatikers einziger Gegenstand ist der Mann.

Immer neue einander ablösende Figuren: Nikolaus, Jatgejr, Peter; immer neue unvermittelte Motive: Gegensatz zwischen den Stadtleuten und Skule, Verhältnis zur Kirche u. s. w. Peter, die führende Gestalt der letzten Akte, kein lebendes Wesen, keine Persönlichkeit! Aus dem jungen Kleriker, dessen Herz noch kein Hauch der sündigen Welt berührt hat, wird, sobald er seinem Vater heimgegeben ist, ohne Zaudern und Zagen ein Verbrecher und Kirchenschänder. Wie sehr ihn Ingeborg zum Glauben an Skule erzogen habe, er kann nicht gelehrt worden sein, daß der irdische Vater über dem himmlischen, menschliche Befehle über den göttlichen stünden. So bleibt die plötzliche gewissenlose Wandlung unerklärt und unerklärlich, eine bloße Behauptung, und Peter erregt weder unser Entsetzen in seinem Verbrechen, noch unsere Teilnahme in seiner Reue, er ist eine durch Absichtlichkeit verstimmende Personifikation.

Ein Berliner Dramaturg faßte sein Urteil über die Aufführung der Meininger zusammen in dem Satze: „Die Kronprätendenten sind kein dramatisches Meisterwerk, aber sie machen uns mit einem hervorragenden Dichter bekannt.“ Nein, mit einem hervorragenden Dramatiker! Was Ibsen hier noch mangelt, ist einzig die seiner Begabung angemessene realistische Form, was ihn irreleitet und beeinträchtigt das romantische Vorbild.

Dennoch trug er über den gefeiertsten nordischen Romantiker

der fünfziger Jahre, Andreas Munch, einen vernichtenden Sieg davon. Der Zufall hatte es gewollt, daß beide gleichzeitig denselben Stoff behandelten. In einem kurzen Kampfe maß sich der Mann der neuen Kunst mit dem Vertreter der alten. „Herzog Skule“ und sein Verfasser wurden nach der dritten Aufführung für immer zu den Toten gelegt.

Der Dichter der „Kronprätendenten“ bewährte, was sein Werk als Saga der Menschheit verkündet: daß stets der „Königsgedanke“ einer neuen Zeit siegt und daß da keine Hoffnung ist für die, die nur das Vergangene, schon Dagewesene wiederholen können. Diese tröstliche Lehre bekräftigend, wird das Drama von Hakon und Skule frisch und wahr bleiben, denn was sich immer und überall wieder begeben muß, auch das veraltet nie.

VII.

Brand.

1.

Die mächtige „eiderdänische Partei“ in Kopenhagen hatte den König Christian IX. im November 1863 zur Verkündigung einer gemeinsamen Verfassung für Dänemark und Schleswig bewogen. Preußen und Österreich, denen Dänemark „die Rechte der Herzogtümer (Schleswig-Holstein) zu achten“ gewährleistet hatte, erhoben Einspruch gegen dies vertragswidrige Bestreben und forderten die Zurücknahme der Novemberverfassung. Auf Dänemarks Weigerung hin rückten im Januar 1864 preußisch-österreichische Truppen unter dem Oberbefehl des Feldmarschalls Wrangel in den bedrohten Herzogtümern ein.

Zu allem, was der Dichter der „Komödie der Liebe“ und der „Kronprätendenten“ persönlich erlitten hatte, kam nun der Schmerz, die Norweger so gleichgültig und unthätig zu sehen, als Dänemark ihrer oft versprochenen und feierlich zugeschworenen Hülfe bedurfte. Die Bundesgelöbnisse erwiesen sich als eitel Worte — jetzt, da der „Bruder in Not“ war. Nicht die Überzeugung vom Unrecht Dänemarks, die bare Selbstsucht hielt Norwegens Schwert in der Scheide.

Wie von verfluchtem Grund und Boden floh der bitter enttäuschte Fürsprecher skandinavischer Einigung aus der Heimat hinweg. Anfang April, noch vor dem Sturm auf die Düppeler Schanzen — am 18. des Monats — verließ er Christiania. Im Mai weilte er in Berlin, wo eben die Trophäen Preußens aus

dem dänischen Feldzug eingebracht wurden. Von Berlin reiste er dann über Triest und Venedig in die ewige Stadt, um sich dort mit den Seinigen zu dauerndem Aufenthalte niederzulassen.

In Rom gewann der Flüchtling wieder Frieden und Ruhe zur Arbeit. Wohl waren seine äußeren Verhältnisse noch eng und dürftig, aber er hatte „die Ketten zerbrochen“, wie er es selbst aussprach, hatte alle heimischen Bande abgeworfen und sog mit vollen Lungen die Luft der Klassizität, der großen Erinnerungen ein.

Die Denkmäler antiker Kultur, deren er auf Schritt und Tritt ansichtig wurde, forderten zu erneuter Beschäftigung mit dem römischen und griechischen Altertum auf. Zu bald hatte der „Student“ Ibsen in seinem unbezwinglichen Freiheits- und Thatendrang die Bücher bei Seite geworfen; der reife Mann nahm sie wieder vor und widmete die ersten Jahre lang ersehnter, schwer errungener Freiheit dem sorgfältigen und gründlichen Studium der kostbaren Hinterlassenschaft klassischer Vergangenheit. Und wie einst den heimlich studierenden Apothekerlehrling sein Cicero und Sallust gereizt hatte, das Gelesene in dramatischer Form wieder erstehen zu lassen, so sammelten sich nun die zuströmenden Kenntnisse und die tausend lebendigen Eindrücke der unmittelbaren Umgebung zu dichterischer Anschauung und suchten sich in einem großen dramatischen Gebilde, dessen Mittelpunkt Julianus Apostata sein sollte, von der Seele des Dichters zu lösen. Der Plan wurde entworfen und teilweise auch sogleich ins Werk gesetzt. Aber zehn Jahre vergingen, ehe das weltgeschichtliche Schauspiel zur Vollendung gedieh.

Noch konnte sich Ibsen nicht freien Gemütes in einen Stoff der Vergangenheit versenken. In den schärfsten Umrissen, mit der ganzen Kraft des Gegensatzes zu dem unabhängigen Künstlerleben an einem der schönsten Orte der Welt trat das Bild des prosaischen Daseins hervor, der kleinlichen, erdrückenden Verhältnisse, in denen er „da oben“ geschmachtet. Der Befreite fühlte noch den gewohnten Druck der Fessel, und das rege Gefühl des Erlittenen lenkte die schöpferische Vorstellungskraft immer wieder auf die verlassene Heimat zurück. „Der Mensch ist in geistiger Beziehung ein fernsichtiges

Geschöpf", schrieb er später an eine befreundete Schriftstellerin; „wir sehen am klarsten aus einem großen Abstand. . . . Man muß aus dem heraus, was man beurteilen will; den Sommer schildert man am besten an einem Wintertage." So entstand denn die schärfste Beurteilung norwegischen Wesens und Lebens, die getreueste, kräftigste Schilderung nordisch-winterlicher Natur im sonnigen Süden, in Rom.

Im Sommer 1862 hatte Ibsen, um nach des Storthings wohlmeinendem Rate Volkslieder zu sammeln, eine Fußreise durch Jotunheim unternommen, die ihn von Lom über das Hochgebirge nach Fortun und weiter nach Hellesylt (Sundelven) führte. In nächster Nähe dieses Handelsplatzes lagen die Trümmer eines Pfarrhauses, das die Lawine zerschmettert hatte. Man wagte nicht, es wieder aufzubauen, und der Pfarrer war mit Weib und Kind in einem Bauernhof untergebracht, der hoch oben am Felsen hing. Ibsen besuchte die Familie und fragte die freundliche junge Pfarrfrau, ob sie sich nicht auch hier vor den Bergstürzen fürchte. „O nein," erwiderte sie, „das Haus liegt so dicht am Felsen, daß die Lauen über uns hinweg gehen würden, ohne es zu berühren."

Das enge Fortundal mit schroffen kahlen Felswänden, zwischen denen nur ein schmaler Streifen blauen Himmels hereinblickt, in der Höhe die lawinensendenden Gletscher, in der Tiefe die sturmgepeitschten Wasser des Fjords: das lebte als charakteristische, ja typische Vorstellung der Heimat in des Dichters Gedächtnis auf, das wurde die Szenerie zu „Brand".

Leicht ist es, die Stimmung zu verstehen, aus der dies „dramatische Gedicht" hervorgegangen, schwerer schon, es auf seine psychischen Ursprünge zurückzuführen. Zunächst gewährt der eben erwähnte Brief an Laura Kieler noch einige wohl zu nutzende Andeutungen. Bisher wurde stets nur der eine Satz herausgehoben: „Brand entstand seinerzeit als das Ergebnis von etwas Durchlebtem, nicht Erlebtem . . . etwas, womit ich in meinem Innern fertig war." Aber das gilt von Ibsens Dichtung überhaupt, wie er denn ähnliche Worte auch bei anderem Anlaß öffentlich und

programmmäßig gebraucht hat. Weiter bringt uns die Stelle: „Man muß etwas haben, um darüber dichten zu können, einen Lebensinhalt. Hat man den nicht, so dichtet man nicht; man schreibt bloß Bücher.“ Welcher Lebensinhalt, lautet demnach die Frage, wurde in „Brand“ dichterisch geborgen?

Der Brief nennt ihn. „Die Hauptsache ist, wahr und treu in seinem Verhalten gegen sich selbst zu bleiben. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muß, weil man ist, wer man ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein.“ Also wieder der Selbstbestimmungstrieb, der Instinkt des individuellen Willens, das fabula docet der Jugenddramen. Aber trotzdem diese Grundthatsache im Seelenleben des Dichters in der „Herrin von Östrot“ und den „Kronprätendenten“, dem christlichen Lebenskreise entsprechend, als göttliche Berufung verkündet worden, war ihr bisher ihr volles Recht noch nicht geschehen. Die romantisch-historischen Fassungen verhüllten allzu sehr den eigentlichen Kern des Satzes, daß dem Willen Ziel und Richtung nicht von außen, — sei es von oben (Frau Inger, Hakon) oder von unten (Bischof Nikolaus), — sondern von innen her, von dem eigenen Selbst mit zwingender Kraft bestimmt wird. Nun, im „Brand“ gelang die erschöpfende Darstellung des psychischen Phänomens, jetzt war der Dichter in seinem Innern mit dieser Erfahrung „fertig“ geworden. Und wie jene früheren Werke erst in „Brand“ ihre endgültige Erklärung finden, so müssen alle späteren, die das Problem wiederholen, auf „Brand“ zurückbezogen werden. „Brand“ nimmt eine zentrale Stellung ein.

Den Ausspruch, die Dichtung sei das Ergebnis von etwas Durchlebtem, ergänzt noch ein nicht minder wichtiger, den Georg Brandes mitteilt. Ihm schrieb Ibsen: „Ich hätte ebenso gut, wie einen Pfarrer, einen Bildhauer oder Politiker wählen und ganz denselben Syllogismus durchführen können. Ich hätte mich von der Stimmung, die mich zur Produktion trieb, ebenso gut befreien können, wenn ich anstatt Brands z. B. Galilei behandelt hätte

(mit der Änderung natürlich, daß er sich stramm gehalten und das Stillstehen der Erde nicht eingeräumt hätte)."

So ist denn weder eine dramatische Fabel noch ein merkwürdiger Charakter noch eine tragische Leidenschaft „der letzte Zweck der Schilderung" gewesen. Ein Syllogismus, eine logische Schlußfolgerung, die der Dichter durchzuführen sich gedrungen fühlte, ergiebt den Grundplan, bestimmt die Wahl der Personen und den Gang der Handlung. Nicht als wäre der nackte Syllogismus, das bare Rechenexempel zuerst völlig durchgeführt und dann aus dem Abstrakten ins Konkrete übersetzt worden! Der schwebende, suchende Gedanke entdeckte in einem günstigen Augenblick den anregenden Stoff, bemächtigte sich seiner, entwickelte ihn und entwickelte sich an ihm, gab und empfing, bis zuletzt ein Ganzes wurde, das praktisch untrennbar erscheint und auch theoretisch schwer in seine Bestandteile zu scheiden sein möchte, wenn uns der Dichter nicht selbst die Weisung gegeben hätte.

Auch einen Politiker, einen Bildhauer hätt' er statt Brands behandeln können, einen Galilei „mit der Änderung natürlich", daß sein Galilei das Stillstehen der Erde nicht einräumen würde. Auf das Nichtnachgeben also kommt es an. Es hätte ein Politiker sein müssen, der gegen die Mehrheit, gegen Freund und Feind, auf jede Gefahr hin seinen Kurs hielte, ein Bildhauer, der keiner Schule, keiner Mode, keinem Erfolge zulieb um Haaresbreite von seinem künstlerischen Ideale abwiche. Zola hat in dem Maler Claudius einen solchen Künstler geschildert, der Roman L'Oeuvre bildet in mehr als einer Hinsicht ein Seitenstück zu „Brand". Claudius, Revolutionär wie jeder Reformator, wendet sich gegen das Alte, das Herkömmliche, das Geheiligte, der Tempel der Kunst ist ihm zu klein, er will die Mauern hinausstoßen, „plein air" seine Losung, Luft und Licht! Kein Zugeständnis, wär' es auch im Geringsten, keinerlei „Akkord" mit dem Vorhandenen: es soll weg, ganz weg, und das Neue, das Echte, das ihm aufdämmernde Große soll an die Stelle. Unermüdlich arbeitet er dem lockenden Ideal entgegen, ringt und kämpft er dem Ziele zu. Er opfert sein Kind,

er opfert sein Weib: „Im Dienste der Kunst verzehrt er sich.“ Setzen wir für Kunst das Wort Idee — und wir haben die Fabel von „Brand“!

Nietzsche bezeichnet in einem kurzen Beitrag zur Psychologie des Künstlers als die unumgängliche physiologische Vorbedingung der Kunst den Rausch, allen noch so verschiedenen Arten des Rausches die gleiche Erregungskraft beimessend. In der Seele des Claudius nun ist es nicht irgend ein Rausch im Gefolge großer Begierden oder starker Affekte, nicht der Rausch der Geschlechtserregung oder der Rausch des Wettkampfs, des Sieges, der Zerstörung, es ist „der Rausch des Willens, eines überhäuften und geschwellten Willens“. Also auch in Claudius wie in Brand dieselbe Triebkraft, die einzige — der Wille! Und der Erfolg solchen unbeirrbaren Strebens, das Ergebnis des ganzen hier wie dort durchgeführten Syllogismus? Zola giebt uns noch die Formel dafür: solche Feinde jeglichen Kompromisses, solche Helden des Willens zum Ideale — sie gehen zu Grunde „étranglés par l'idéal.“ „Brand“ ist die Tragödie des Idealismus.

Als sich Ibsen gerade noch rechtzeitig auf einer zutreibenden Planke aus dem Schiffbruch gerettet hatte, schrieb er im ersten Hochgefühl der Freude, des Dankes, des Sieges die „Kronprätendenten“. Eine Votivtafel — ein Bild überstandener Gefahr auf leuchtendem Grunde. In ihm selbst hatte Hakon über Skule gesiegt, und so that er denn mit beinahe religiöser Begeisterung kund, daß dem unverzagt Wollenden, allzeit der inneren Stimme Gehorsamen, das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit werden müsse. Allein, nachdem die erste Freude geschwunden war, erschien dem ruhig Betrachtenden, die Jahre der Not noch einmal im Geiste Durchlebenden alles in verändertem Lichte. Hatte ihn wirklich der Zweifel beinahe zu Grunde gerichtet? Niemals war von den zwei Seelen in seiner Brust die lichte der dunklen ganz unterlegen; das Überhandnehmen des Zweifels mußte damals die Folge, konnte nicht die Ursache seines Hinabgleitens gewesen sein. Die Ursache war anderswo zu suchen: gerade in dem von ihm ver-

herrlichten, als einzige Rettung gepriesenen idealen Streben, gerade in dem beharrlichen Wollen, dem rastlosen Verfolgen dessen, was die innere Stimme ihm zum Ziele setzte. Sei Idealist, mache keinerlei Zugeständnisse, sei unbeugsam der du sein mußt, und du bist verloren. Die ewigen Mächte tragen dich nicht empor, im Gegenteil, sie scheinen sich mit allem übrigen gegen dich zu deinem Untergange zu verschwören. Untergang ist da die Regel, Rettung eine zufällige Ausnahme. So entwickelte sich psychologisch der im „Brand“ durchgeführte Syllogismus, so entstand die Dichtung als Palinodie zu den „Kronprätendenten“.

Schon in der „Komödie der Liebe“ findet sich ein Keim zu solcher Weiterentwicklung des Gedankens vom eingebornen Berufe. Falks nicht ausgesprochener Grundsatz ist derselbe wie der von Brand so oft und so nachdrücklich ausgesprochene: alles oder nichts. Falk muß auf Schwanhild verzichten, um Idealist bleiben zu können, oder, wie er es nennt, Dichter, denn „Dichter ist jedermann, in der Schulstube, im Parlament, in der Kirche, jeder, sei er hoch oder gering, der bei all seinem Thun das Ideal im Auge behält.“ Der in der „Komödie der Liebe“ versuchte Syllogismus ist mißlungen, denn wenn jemand auf allen andern Gebieten „Dichter“ sein kann, warum — so wird mit Recht gefragt — sollt' er es dann nicht in der Ehe sein können? Ibsen durfte aber nur weiter prüfen und einsehen lernen, daß ein solcher „Dichter“ nicht bloß in der modernen Ehe, sondern überall, in der Kunst wie in der Politik, wie — in der Kirche mit seinem „Alles oder nichts“ unmöglich durchdringen könne, und der Grund zu „Brand“ war gelegt.

Die Unvereinbarkeit von Ideal und Leben in komischer Form zu zeigen, diese Aufgabe wurde lange vor Ibsen in einem Meisterwerke der Weltlitteratur gelöst, in der klassischen Komödie des Idealismus, Molière's „Misanthrop“. „Hier stellt sich der reine Mensch dar, welcher bei gewonnener großer Bildung doch natürlich geblieben ist, und wie mit sich so auch mit andern nur gar zu gern wahr und gründlich sein möchte; wir sehen ihn aber im Konflikt mit der sozialen Welt, in der man ohne

Verstellung und Flachheit nicht umhergehen kann" (Goethe). In seinem Verhältnis zur Gesellschaft wird das Bestreben des Helden nach unbedingter Wahrheit und Gründlichkeit — alles oder nichts! — erprobt und erwiesen:

> . c'est une folie à nulle autre seconde,
> De vouloir se mêler de corriger le monde.

Dies Verhältnis ist wohl auch das einzige, das sich zu komischer Behandlung eignete. Wir sind zu sehr daran gewöhnt, die Gesellschaftslüge unter die unumgänglichen, ja gebotenen Übel zu rechnen, daß nicht selbst der Edelste nur Lächeln erregte, wenn er sich damit abzufinden verschmäht, während der reine Idealist in Kunst und Wissenschaft, in Politik und Religion wohl ein Fanatiker und Wahnsinniger, jedoch nie komisch erscheinen wird. Ja eine so ernste Sache ist es um den Idealismus, daß auch der „Misanthrop" eine Tragikomödie geworden ist. Goethe will Inhalt und Behandlung des Stückes schlechthin tragisch nennen: „einen solchen Eindruck hat es wenigstens jederzeit bei uns zurückgelassen, weil dasjenige vor Blick und Geist gebracht wird, was uns oft selbst zur Verzweiflung bringt, und wie ihn aus der Welt jagen möchte."

Künstlerisches und menschliches Bedürfnis, geleitet durch das sichere Gefühl des Genius, ließ Molière den Stoff ergreifen, in dem er sein Inneres „vollkommener und liebenswürdiger" offenbaren konnte denn vielleicht je ein Dichter. Auch Ibsen fühlte sich nachträglich bei theoretischer Erwägung seines Vorwurfs freier, als er es in Wirklichkeit gewesen. So ganz beliebig und zufällig war die Wahl gerade des Predigers, statt des Künstlers oder Politikers eben nicht. Sie hatte ihre triftigen praktischen und auch ihre zwingenden seelischen Gründe. Den norwegischen Dichtern liegt das Predigen, wie zu glauben, im Blute. Sie haben meist ethische Absichten, die sie manchmal unbeschadet, öfter jedoch zum Schaden ihrer Werke verfolgen, sie betrachten und betreiben ihr künstlerisches Wirken als Missionsthätigkeit. Einer solchen Auffassung der Kunst kann man abhold sein, allein man darf sie bei der Würdigung

nordischer Schriften nicht außer acht lassen. Ibsens gesamtes Schaffen ist dieser innern Mission gewidmet, nur unterscheidet er sich als der bedeutendste Künstler darin von den meisten, daß er durch seine Dramen, nicht in seinen Dramen predigt, die Lehre in Anschauung umsetzend. In jenen ersten römischen Jahren nun hatte sich so viel in ihm aufgesammelt, was er seinen Landsleuten nicht bloß beispielsweise oder symbolisch vorhalten, sondern ausdrücklich und eindringlich sagen wollte, daß er sich dazu künstlerisch eine Kanzel schaffen, einen Prediger zum Helden wählen mußte. Dann war auch bessere Hoffnung, auf religiösem Gebiete allgemeines Gehör zu erlangen bei einer Bevölkerung, die damals noch nicht so leidenschaftlich Politik trieb wie heute, und die litterarische Angelegenheiten „als sie nicht betreffend" am Wege liegen ließ. Nur in Bezug auf etwas, was den Menschen über alles geht, darf man so über alle Grenzen gehen. Der Versuch mußte in geheiligtem Bezirke gemacht werden. Nur da konnte der Dichter, ohne Ärgernis zu erregen oder an Teilnahme einzubüßen, den Willen bis zur Verrücktheit isolieren.

Trotzdem, oder vielmehr eben deshalb, ist „Brand" nicht — wie etwa Byrons „Cain" — ein Mysterium, das sich mit religiösen Fragen als solchen beschäftigt. Das Religiöse dient nur zum Prüfstein, an dem das Gold des echten Willens am besten bewährt wird. Die ganze Fabel ist und bleibt ein Gleichnis — symbolisch, exempli gratia.

2.

Der religiös-kirchliche Stoff ist aus dem Leben gewonnen. Was sich neuerdings im protestantischen Norddeutschland wiederholt zugetragen, ereignete sich einmal schon in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre dort oben in Ibsens Vaterstadt Skien: daß nämlich ein Geistlicher der Landeskirche an dem und jenem Glaubenssatze, der und jener kirchlichen Verrichtung in seinem Gewissen Anstoß nahm und lieber Lebensstellung und Unterhalt aufgab, als heuchlerisch zum Scheine weiter zu amtieren. Kurz nach seiner

Ernennung zum Pfarrer in Skien entschlug sich der Pastor Gustav Adolf Lammers, damals ein Mann von sechsundvierzig Jahren, der schon eine zwanzigjährige Seelsorgerthätigkeit hinter sich hatte, einzelner priesterlicher Verrichtungen, wie z. B. des Aussprechens der Sündenvergebung, und erbat (1855) von der Kirchenbehörde einen Hilfsgeistlichen, dem er die ihm bedenklichen Amtshandlungen übertragen konnte. Die halbe Maßregel beruhigte indes sein Gewissen nicht, er gab ein Jahr später, obwohl ohne Vermögen und Vater zweier unversorgten Kinder, das Amt und damit ein Einkommen von jährlich 5000 Kronen auf. Und der stummen und leidenden Widersetzlichkeit ließ er alsbald eine öffentliche und thätige folgen, wodurch er dann auch seines Ruhegehaltes verlustig ging. Er schied aus der Staatskirche und gründete eine „freie apostolisch-christliche Gemeinde“ in Skien.

Daß wir in diesem bis zur Selbstaufopferung kühnen und willensstarken Manne das Urbild Brands und in seiner agitatorischen Thätigkeit das Bewegende der Dichtung vor uns haben, dafür bürgt uns Ibsens eigenes Zeugnis und eine Auslese von Belegstellen aus Schriften von und über Lammers. Schon als amtierender Geistlicher rügte er ohne Scheu Unordnungen, Sünden und Laster auch im häuslichen und bürgerlichen Leben. Sein strenges, gebieterisches Auftreten, sein heftiges Verdammen aller Schwäche und Weltlichkeit forderte ebenso viel Widerstand, Spott und Hohn auf der einen Seite heraus, als ihm auf der andern seine nimmer müde Sorge für das irdische und ewige Wohl jedes Gemeindemitglieds Vertrauen und Hingabe erwarb. Die Abschiedspredigt, die er drucken ließ, erinnert nicht nur im Ton und in der Art des Angriffs an manche Strafreden Brands, einzelnen Stellen kommt die Dichtung auch im Wortlaut nahe. „Ich bemühte mich“, sagt Lammers, „die Verordnungen unserer Staatskirche ins Werk zu setzen oder doch, soweit es möglich ist, die zum Grunde liegende Idee, und fühlte, daß es ein Unding war, weil sie durch Gesetz und Zwang das hervorbringen will, was nur zur Erlösung führende Wahrheit werden kann durch die vollkommenste Freiwilligkeit.“ Ein

erzwungen befolgtes Gebot, ein erzwungen gebrachtes Opfer kann nichts nützen, betont Brand immer wieder. Daß Agnes blutenden Herzens der Zigeunerin das letzte Andenken an ihr verstorbenes Knäblein giebt, genügt ihm nicht. Zweimal fragt er, ob sie es „willig" gegeben? Und dann erst spricht er: Ja, nun hast du gesiegt. — Die Sakramente sind nicht für alle und jeden, verkündigt Lammers, „sondern nur für diejenigen, die sich wahrhaft zum Herrn bekehren." „Die Unbußfertigen . . . sollen keinen Teil daran haben." Brand verweigert der eigenen Mutter auf dem Sterbebett die letzte Wegzehrung, weil sich die Geizige nur in der Todesfurcht von einem Teil ihres Geldes, nicht mit bußfertigem Herzen von dem ganzen Mammon trennen will. — „Lieber ungetaufte und uneingesegnete Kinder, lieber ehrliche Heiden", ruft Lammers aus, als dem Druck der bürgerlichen Verhältnisse nachgeben und die Einrichtungen der Staatskirche benutzen, um fürderhin ein Lügner- und Heuchlergeschlecht großzuziehen!" Und Brand, voll Abscheu vor aller Halbheit, heischt Ehrlichkeit und Mut, sei es im Guten, sei es im Bösen.

Sei immerhin ein Knecht der Lust,
Doch sei es dann aus voller Brust.
Sei nicht heut dies und morgen das
Und etwas anders übers Jahr,
Das, was du bist, sei ganz und gar,
Nicht stückweis . . . . .

Lammers und sein dichterischer Nachfolger wenden sich gegen das Sonntagschristentum. Jener verlangt „Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit, an Feiertagen und an Werktagen, während der Ruhe und Erquickung wie während der Arbeit im Schweiße des Angesichtes, in der Freude wie in der Betrübnis"; dieser will jede gemeinste Verrichtung des täglichen Lebens zum Gottesdienst geadelt, will die Lehre im Leben verkörpert sehen und verdammt heftig die herkömmliche Sabbatreligiösität, die nur vor angezündeten Altarkerzen betet, die Flagge des Herrn nur am Sonntag aufzieht und die Gottesverehrung dann wieder mit den Sonntagskleidern

sechs Tage in die Truhe legt. Vor allem aber ist der Gründer der freien Gemeinde zu Skien darin für Brand vorbildlich geworden, daß er mit seinen Anhängern hinauswanderte ins freie Feld oder auf die Höhen, um dort Gottesdienst zu halten: schon ihm wurde, wie Brand, die Kirche zu klein.

Aus den „Ästhetischen Studien" von Gg. Brandes ist in viele Schriften der Ibsenlitteratur die Behauptung übergegangen, daß er von einem ganz andern Extheologen das Muster und den geistigen Gehalt seines Werkes empfangen habe. Beinahe jeder entscheidende Gedanke in diesem Gedichte finde sich ausgesprochen bei Kierkegaard und das Leben des Helden habe sein Beispiel im Leben dieses Mannes. Es scheine, als ob Ibsen geradezu nach der Ehre getrachtet hätte, Kierkegaards Dichter genannt zu werden.

Nur die äußere Ähnlichkeit des Kampfes, der sich gegen eine entgeistigte Staatskirche richtet, und die Kühnheit, womit er in beiden Fällen geführt wird, konnte da an Entlehnung denken lassen. Aber jeder entscheidende Gedanke im „Brand" ist voll gewappnet aus dem Haupte des Dichters gesprungen, und wer vorurteilsfrei prüft, den wird der wesentliche Unterschied des Rechten belehren, auch ohne Ibsens eigene den Vorwurf abwehrende Worte. „Wie kann mich ein Mann zu einer Dichtung angeregt haben, der mir immer unsympathisch gewesen ist?" äußerte er einmal im Gespräche und wiederholte noch eine Bemerkung, die schon H. Jäger mitteilt: „Kierkegaard war zu sehr Stubenagitator, Lammers dagegen, der war gerade solch ein Freiluftagitator, wie Brand einer ist".

Er hatte kaum vier bis fünf Bogen der Schriften Kierkegaards gelesen, ehe „Brand" entworfen wurde, ein wenig von Enten=Eller („Entweder=Oder") und einiges aus Öjeblikket („Der Augenblick"). „Der Augenblick" ist der Gesamttitel einer Reihe von Aufsätzen gegen das Staatschristentum aus Kierkegaards letztem Lebensjahre, nach Art einer Zeitschrift in neun Nummern veröffentlicht, die erste datiert vom 24. Mai 1855, die letzte vom 24. September, ideenreich, scharf und schlagend. Dem „Geistesmenschen" (Aands=Mennesket), der da dem sogenannten Christen als der wirk=

liche und echte gegenüber tritt, gleicht Brand in allen Punkten — bis auf einen. Aber der eine Punkt zeigt klar die verschiedene Weltanschauung, aus der diese zwei scheinbar ähnlichen Gestalten hervorgegangen sind. Kierkegaard sagt: Die sogenannten Christen gehen hin mit einem Mädchen am Arme und lassen sich trauen. Ein echter Christ des neuen Testamentes würde es anders machen. „Wenn der Mann wirklich so lieben könnte, daß das Mädchen die in Wahrheit einzige und mit der ganzen Leidenschaft der Seele geliebte wäre — sich selbst und die Geliebte hassend, würde er da von ihr lassen und Gott lieben.“ Denn „das Christentum im neuen Testamente, besteht darin, Gott im Menschenhaß zu lieben, im Haß gegen sich selbst und dadurch gegen andere Menschen, indem man Vater und Mutter haßt, und Weib und Kind u. s. w. — der stärkste Ausdruck für die qualvollste Isolation“. Brand weiß nichts von solcher Verneinung des Lebens. Stößt er Agnes von sich, besinnt er sich nur einen Augenblick, sie zum Altare zu führen? Kennt er überhaupt irgendwelche Askese, irgendwelche Entsagung nur um der Entsagung willen? Die „qualvollste Isolation“ kommt in der Dichtung nur als Karikatur vor in der Gestalt des Muckers Ejnar. Wo Brand opfert und entsagt, andern Entsagung und Opfer zumutet, geschieht es immer zu einem Zwecke. Der Bauer in der Einleitungsszene soll mit Lebensgefahr übers Gebirge gehen, weil die Tochter vor ihrem Hinscheiden nach ihm verlangt; er selbst steuert im wildesten Sturm über den Fjord, um dem sterbenden Mörder Trost zu spenden; er opfert sein Kind, er opfert sein Weib, aber alles im Dienste der Idee, der er sein Leben gewidmet hat. So lange die Idee kein Opfer fordert, genießt er Liebesglück und Vaterfreude ohne den Schatten eines Skrupels. Ganz anders geartet ist darum auch der Haß, zu dem er sich bekennt; es ist gleicherweise Haß zum bestimmten Zwecke, der Haß des Vaters, der blutenden Herzens die züchtigt, die er liebt.

Gen dies Geschlecht doch, schlaff und laß,
Hier ist die beste Liebe — Haß.

(Erschreckt.)
Haß! Haß! Ein Weltenkampf, zu wollen
Dies leichte Wörtchen! Hassen sollen!

Wenn Kierkegaard fragt: „Sind wir (d. h. wir Staatschristen) wirklich Christen — was ist dann Gott?“ so giebt Ibsen darauf die Antwort in Brands Sarkasmen über den alten Himmelvater, daß er den Gläubigen dargestellt würde: dünnhaarig, weißbärtig, wohlwollend, aber streng genug, unartige Kinder einzuschüchtern u. s. w. Brands dichterisch kraftvolle Beschreibung seines Erlöserhelden jedoch, kann die im Geist oder im Wort der dänischen Flugschrift irgendwo aufgespürt werden? Und so ist es mit vielen Stellen. Man mag Anklänge heraushören, Anregungen durchfühlen: selbst gegen des Dichters Einspruch, denn es giebt auch unbewußt empfangene und unbewußt bewahrte; allein, was Ibsen zuletzt geboten hat, trägt sein ureigenes Gepräge, das Beste und Wertvollste daran ist immer von ihm selbst, und zwar gerade da, wo er Kierkegaard am nächsten kommt. „Überall, wo es in Wahrheit Ernst sein soll“, sagt Kierkegaard, „heißt das Gesetz: entweder — oder; entweder ich bin der, der ernstlich mit der Sache zu thun hat, dazu berufen und unbedingt willig, in entscheidender Weise zu wagen, oder, wenn das nicht mein Fall ist, dann besteht der Ernst darin: daß ich mich schlechterdings nicht damit befasse. Nichts ist abscheulicher, niederträchtiger, nichts so verräterisch und bewirkt eine so tiefe Demoralisation, als das: auch so ein wenig mit in einem Verhältnis stehen wollen zu dem, was da sein soll: aut — aut, aut Caesar — aut nihil; auch so ein wenig mit dabei sein wollen, so herzlich wenig, darüber schwatzen, und sich um dieses Geschwätzes willen vorlügen, daß man besser ist als diejenigen, die sich mit der ganzen Angelegenheit überhaupt nicht befassen.“ Hier haben wir freilich Ibsens Programm, „alles oder nichts“, wie er es im „Brand“ — und „Peer Gynt“! — durchführt, wie er es auch an der und jener Stelle „nur mit ein wenig anderen Worten“, mächtig und anschaulich, darthut. Aber dies sein Lebensprogramm, das schon in den Jugendwerken überall im Ansatz vor-

handen ist, — steht es denn nicht schon in der Schrift? „Weil du lau bist, und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde.“ Und selbst wenn Ibsen da oder dort geschöpft hätte, das von ihm vollbrachte Verwandlungswunder wäre darum nicht weniger staunenswert.

„Im ganzen genommen“, heißt es in einem Briefe Ibsens, „ist mehr Objektivität in Brand, als man bisher bemerkt hat, und darauf thu' ich mir, qua Poet etwas zu gute“. Das Gedicht rein objektiv auf seine poetischen Absichten hin zu untersuchen, ist denn auch der wichtigere Teil der wissenschaftlichen Aufgabe.

3.

Ursprünglich war „Brand“ als epische Dichtung geplant. Ob in dieser Form ein Teil davon niedergeschrieben wurde, entzieht sich unsrer Kenntnis. Der einen oder andern schildernden Stelle einen epischen Ursprung zuzuweisen, verhindert die Erwägung, daß in dem für eine ideale Bühne gedachten, mehr zum Lesen bestimmten Drama auch der Rahmen, Szenerie und szenischer Vorgang, poetisch miteinbezogen werden muß, wofür Goethes Faust, besonders der zweite Teil, zahlreiche Belege bietet. Die epische Darstellungsart wieder aufzugeben, nötigte den Dichter das Bedürfnis nach dramatisch-epigrammatischer Kürze, nach dem unmittelbar lebendigen Wort, nach der Wirkung aufeinander treffender Gegensätze. Der strengeren, bühnengemäßen Form aber wollte sich der Stoff, wollte sich die Stimmung des neu Befreiten nicht fügen. So viel als möglich Raum, so wenig als möglich Zwang! Die Freude an der Freiheit hat die freie, faustartige Fassung der beiden nächsten Werke „Brand“ und „Peer Gynt“ entschieden.

Auf wehendem Banner die Inschrift „Excelsior“, zieht in den Schatten sinkender Nacht ein Jüngling des Wegs durch ein Alpendorf, empor, den schimmernden Gipfeln entgegen. Zur Einkehr laden die traulich erleuchteten Wohnstätten; liebeverheißend ertönt ihm der Jungfrau Gruß, warnend vor Sturm und Gießbach und Lawine des Alten Stimme; seine einzige Antwort: Excelsior!

Bei Tagesanbruch finden ihn die Brüder vom St. Bernhard erstarrt im Schnee, das Banner noch fest umklammernd.

Im kalten Dämmergrau, vor Tag,
Leblos, doch verklärt der Jüngling lag,
Und hoch vom Himmel, ruhig und fern,
Eine Stimme fiel, wie ein fallender Stern:
Excelsior!

Statt Gestalten und Begebenheiten, die lediglich um eines zu erratenden Sinnes willen bestehen und Wert haben, wie in diesem Gedichte Longfellows, hat Ibsen Charaktere und Handlungen ersonnen, die um ihrer selbst willen Teilnahme finden, zugleich aber allvorbildlich, allmenschlich — symbolisch. Kein unbestimmt-vieldeutiges „Excelsior" die Losung des Helden, sein Ziel klar wie sein Weg, beide gebieterisch ihm vorgezeichnet durch das eigene Wesen.

Brands Mutter hat einst die Liebe zum armen Käthnersohne gewaltsam in ihrem Herzen unterdrückt, um der Werbung des wohlhabenden bejahrten Freiers Gehör zu geben. In seiner ursprünglichen Äußerung gehemmt, versiegte das Gefühl vollends in der Ehe mit dem ungeliebten, erwerbgierigen Manne und die Lust am Besitze wurde zum zähen, unermüdlich zusammenscharrenden Geiz. Der starke Wille, der fähig ist, sich alles zu versagen, erscheint dem Sohne vererbt, doch in ihm wieder mit gleich starkem Gefühle gepaart und deshalb nicht auf ein selbstsüchtiges, sondern auf ein edles Ziel gerichtet, auf das Heil der Gesamtheit. Freudlos und freundlos aufgewachsen in eng-düsterer Gebirgseinöde, als Kind schon der Mutter entfremdet, die er unter der Leiche des Vaters im Bette nach verborgenem Geld wühlen sehen, dann als Jüngling wieder einsam unter lebensfrohen Studiengenossen aus dem schönen, offenen Süden des Landes, ist Brand durch eigne Erziehung ein unbeugsamer Charakter geworden, ein Kämpfer und Bezwinger, selbst fertig, darum hart im Urteil, streng im Fordern, ohne Kenntnis menschlicher Bedürftigkeit, ohne Verständnis menschlicher Schwäche. Wie Vater und Mutter, drängt er eine Überfülle

von Energie aufspeichernd in sich zusammen und richtet sie auf einen Punkt, blind für alles andere. Äußerster Egoismus und äußerster Altruismus, so verschieden im Ziel, so merkwürdig ähnlich als psychische Phänomene.

Gleich dem Jüngling in „Excelsior", auf lebensgefährlicher Wanderung übers Gebirge, tritt uns Brand zuerst entgegen. Dichter Nebel verbirgt die Wegspuren, Regenwetter unterwäscht den Gletscherrand; der führende Bauer warnt und mahnt und will als verantwortlicher Geleitsmann endlich zur Umkehr zwingen; Brand wirft ihn mit starker Faust in den Schnee und geht fürbaß. Den Bauern hält feige Furcht um sein Leben zurück, ob ihn schon die Pflicht zur sterbenden Tochter riefe; angeborener Mut und Verachtung aller Zaghaftigkeit treibt Brand vorwärts, wo er, wenn es auch nicht um Tag und Stunde eilt, auf dem Wege des Berufes schreitet. So vertrauen Männer, die sich auserwählt fühlen, ihrem Gott oder ihrem Glück; vermessen oder tollkühn nennen es die andern.

Die Sonne bricht durch den Nebel und ein fröhlich sich neckendes Liebespaar weckt den Wanderer aus seinem Sinnen über die willenlose Schlaffheit des Menschen.

Ejnar.

Agnes, mein lieblicher Schmetterling,
Spielend erhasch' ich dich wieder;
Aus kleinen Maschen flecht' ich ein Garn,
Und die Maschen sind meine Lieder!

Agnes
(tanzt rücklings vor ihm her und entschlüpft ihm stets aufs neue).

Bin ich ein Schmetterling zierlich und zart,
Laß mich nippen, wo Tautropfen hangen;
Und bist du ein Knab', der zu spielen begehrt,
So sollst du mich jagen, nicht fangen!

Ejnar.

Agnes, mein lieblicher Schmetterling,
Nun hab' ich geflochten die Maschen;
Nun hilft dir nimmer dein Schweben und Fliehn,
Das Netz soll dich Flatternde haschen.

Agnes.

Bin ich ein Schmetterling, jung und fein,
Wird leicht wohl die Flucht mir gelingen;
Doch fängst du mich unter des Netzes Gespinst,
So rühre nicht an meine Schwingen!

Ejnar.

Nein, sorglich auf Händen heb' ich dich auf
Und verschließe dich sicher im Herzen;
Da sollst du spielen dein Leben lang,
Dein Leben lang spielen und scherzen.

Singend und tanzend nähern sich die beiden unvermerkt dem Abgrund: sie stürzten hinab, rettete sie Brands Zuruf nicht im letzten Augenblicke. Unerschreckt lauschen die Sorglosen der Warnung. Gott ist so gut gegen sie, er wird es immer sein, ein Leben voll eitel Lust und Sonnenschein liegt vor ihnen, ein ewiges Hochzeitsfest. Von diesen Kindern der Freude, die mit der Redseligkeit des Glückes ihm gleich ihr Herz aufthun, will sich Brand mit kurzem Gruße entfernen, da erkennt Ejnar, der Maler, einen Schulgenossen in ihm und fordert nun auch Red' und Antwort. Brand ist Geistlicher, aber an keine Stelle gebunden, und jetzt auf dem Wege nach seiner nahegelegenen Heimat — „und weiter". Von den Lebensverhältnissen wird Ausreichendes mitgeteilt, die Handelnden als wirkliche Menschen der Gegenwart erscheinen zu lassen, nirgend aber so viel, daß die großen symbolischen Umrißlinien gestört würden. Als Realist vermeidet Ibsen weder die Anrede „Sie", noch die Erwähnung des Dampfschiffes u. dgl., aber der Realismus ist hier nicht unbeschränkt herrschend wie bei Rembrandt oder Tolstoi, sondern dienend, einem idealistischen Stilgesetze untergeordnet wie bei Dürer und Shakespeare. Mitgeadelt und mitverklärt in alles erhebender Harmonie, giebt das Werktäglich-Lebenswahre dem Gedichte eine Kraft und Dauer der Wirkung, vor der Dichtungen mit gleichmäßig gesteigerter Redeweise, mit durchaus bewahrter „Poesie" des Inhalts und der Sprache, wie Byrons Manfred, phantomartig verblassen.

Ejnars leichter Sinn und der wiederholte Hinweis auf Gottes

Güte reizen Brand, aus seiner Zurückhaltung zu treten. Jenen ewig milden und nachsichtigen Familiengott der Weltchristen, unter dem es sich so bequem lebt, ins Grab zu legen, das eben ist sein Ziel und seine Aufgabe. Er ist kein Mucker, kein „Predigthengst", ja kaum weiß er, ob er sich einen Christen nennen darf. Nicht dem Dogma und der Kirche gilt sein Streben, denn die sind in der Zeit entstanden, so mögen sie wohl mit der Zeit vergehen. An unseliger Halbheit krankt das ganze Geschlecht, zu schwach zum Guten und nicht stark genug zum Bösen, kleinlich seine Vorzüge wie seine Fehler. Aus diesen Seelenstümpfen, diesen Häuptern, diesen Händen soll abermal nun ein Mann erstehen, in dem der Herr sein größtes Werk wieder zu erkennen vermag, seinen Sprößling Adam, jung und stark. Zu solcher heilenden Erneuerungsthat fühlt Brand Kraft und Beruf in sich, er schaut Gott im eignen Bild und Gleichnis: einherbrausend wie der Sturm, jung wie Herkules, in Feuerflammen gewaltig wie er vor Moses stand auf Horebs Berg, wie er die Sonne hemmte in Gideons Thal und Wunder wirkte ohne Zahl. Brand ist eine urgermanische Gestalt, nahe verwandt den alten Sachsenrecken, denen der Dichter des Heliand den christlichen Erlöser zum Erlöserhelden umschaffen mußte, zum Häuptling und Heerführer.

In dreifacher Form begegnet ihm das Feindliche, Schädliche auf dieser Gebirgswanderung: als Schlaffsinn (slapsind), als Leichtsinn (letsind) und nun noch als Wahnsinn (eigentlich: Wildsinn, vildsind). Das Zigeunermädchen Gerd läuft ihm über den Pfad, Steine werfend nach einem eingebildeten Habicht, von dem sie sich überall verfolgt glaubt. Gerd gewinnt erst weiterhin dichterische Bedeutung, wenn sie menschliche Bedeutung für Brand gewinnt, wenn er in ihr das lebendige Zeichen einer zu sühnenden Schuld — die Tochter jenes Jünglings erkennt, den seine Mutter einst verschmäht und in ein zügelloses Leben mit den Zigeunern getrieben. Hier, am Ende der ersten „Handlung", wo wir noch nichts von dem geheimnisvollen Bande wissen, das sie mit ihm verknüpft, berührt die Gleichstellung des Wahnsinns mit

Schlaffsinn und Leichtsinn, der unverschuldeten Geisteskrankheit mit selbstverschuldeter Krankheit des Willens, und Brands Beschluß, diese „Tripelallianz" mit denselben Waffen zu bekämpfen, so mittel-alterlich wie befremdend.

Von der Höhe des Berges schon hat Brand bangen Herzens hinabgesehen auf die sonnenlose Stätte seiner Kindheit in der Felsenkluft am düstern Fjord, und Mut und Macht ist ihm ent-wichen im Gefühl der Zusammengehörigkeit mit den armseligen Erdensklaven da unten. Nun tritt er zu ihnen, die, von Hungers-not heimgesucht, am Werktag vor der Kirche versammelt sind, knappe Spenden aus Staatsmitteln entgegen zu nehmen. Der An-blick des Elends giebt ihn sich selbst zurück; die Drangsal zum Segen zu wenden, ist, was ihm obliegt. Ejnar und Agnes ver-teilen ihr Letztes, er aber verweigert jegliche Hülfe. Gutes meint der Herr den in eintöniger Frohne ums tägliche Brot stumpf Ge-wordenen, mit einer Zuchtrute will er ihren schwachen Willen auf-peitschen, daß sie sich ermannen zum Kampf und zum Glauben an den Sieg. Wenn die Not das Volk nicht adelt, ist es der Erlösung nicht wert. Wie Hohn klingen solche Worte den Hun-gernden und drohend erheben sich schon die Hände, da zeigt ihnen die kühnste That sein hülfbereites Herz und echte Mannesart. Und zugleich enthüllt sich in der Stunde der Gefahr ein Frauencharakter dieses Mannes würdig — Agnes.

Jenseit des Fjords hat ein Vater sein Kind erschlagen, um es nicht länger leiden zu sehen, und dann vor Entsetzen Hand an sich selbst gelegt. Er „kann nicht leben, wagt nicht zu sterben" ohne priesterlichen Zuspruch.

Aber der Sturm tobt auf dem Wasser und verwehrt die Überfahrt. Brand löst ohne Zaudern das Boot; er bedarf eines Helfers, Schöpfkelle und Segel zu handhaben, während er steuert. Alle weichen zurück, auch Ejnar, auch des Unglücklichen Weib, das die Botschaft gebracht. Da erbietet sich Agnes und stößt mit ihm vom Lande. Auf Ejnars verzweifelte Warnung ruft sie zurück: „Hier sind drei an Bord!"

Bei der ersten Begegnung mit Brand im Hochgebirge ist Agnes ein fröhlich plauderndes Kind, über ihre Seele hat noch kein trüber, kein ernster Gedanke seinen Schatten geworfen. Vor Brands strafender Rede erschauert sie und schmiegt sich stumm an den Verlobten. Wie verwandelt ist ihr darnach die Welt, die Sonne untergegangen, die Lust zu spielen vorbei. Ein neues Leben wogt in ihrem Innern, Gedanken und Gefühle, angeregt und beherrscht von der hohen Gestalt, die noch zu wachsen schien bei den mächtigen Worten. Schon hat sich eine unüberbrückbare Kluft aufgethan zwischen ihr und Ejnar; sie bemerkt es erst am Ufer des brandenden Fjords, wo sie hohen Sinnes ihn der edlen That weihen will und feiger Eigennutz ihr antwortet. Gelöst von allen Banden ihres früheren Lebens sitzt sie furchtlos dann im sturmgetriebenen Boote, mit stillen Augen den Stimmen der Zukunft lauschend. Und nach bestandener Fahrt, vom Lager des versöhnt Geschiedenen kommend, findet Brand die Schweigsame am abendlichen Gestade wieder in sich versunken.

Brand.

So mit sinnender Gebärde
Folgst du des Fjordes Krümmen?

Agnes
(ohne sich zu wenden).

Nicht des Fjordes, nicht der Erde,
Die vor meinem Blick verschwimmen.
Gen die Lüfte, klar umrissen,
Seh' ich eine Welt sich ründen;
Meere wogen, Flüsse münden;
Sonnenblitz aus Finsternissen;
Seh' um Gipfel, dunstbedeckte,
Flammen lohen und verschwinden;
Sehe Wüsten, weit gestreckte:
Palmen stehen hoch am Rande,
Werfen, schwankend in den Winden,
Dunkle Schatten auf dem Sande.
Leben nirgend noch zu finden;
Eine Welt ist's im Entstehen.

Und ich hör's in Tönen wehen
Und ich höre Stimmen künden:
Jetzo mußt du überwinden
Oder mußt zu Grunde gehen.
Thu das Werk, dir aufgegeben: —
Diese Welt sollst du beleben!

Brand
(hingerissen).

Sag', was mehr du siehst —!

Agnes
(legt die Hand auf die Brust).

Hier innen
Fühl' ich Kräfte heimlich quellen,
Fühl' ich Fluten steigend schwellen,
Seh' ich neuen Tag beginnen.
Mächtig will das Herz sich weiten,
Eine Welt, nach allen Seiten —
Und ich hör's mir aufgegeben:
Diese Welt sollst du beleben!

Männer der Gemeinde sind Brand ins Haus des Toten nachgegangen mit der Bitte: Werde du unser Priester! Er hat es abgelehnt; ihn verlangt nach Ritterthaten des Geistes auf würdigem Schauplatz vor den Augen einer Welt. Der Strom will sich brausend seinen Weg bahnen durch die Lande zum ewigen Meer!

Sollt' er in Sumpf und Moor verrinnen,
Er wird als Tau das Meer gewinnen —

ist ihm erwidert worden, und des schlichten Mannes Rede hat an sein Herz gepocht. Nun pocht Agnes stärker an, und klar und klarer wird ihm: nicht nach außen, nach innen geht der Weg, da liegt die neu zu schaffende Gotteswelt, da wird der neue Adam geboren. Aber ein dritter Mahnruf erst verscheucht für immer die lockenden Siegesträume und entscheidet sein Bleiben und Wirken auf steinigem Heimatboden: die Seelennot der Mutter. Noch kann sie das strenge Gebot des Sohnes nicht erfüllen: Alles abwerfen und nackt ins Grab steigen! Doch vielleicht in der Todesangst sendet sie reuig nach ihm: dann soll sich die welke, kalte Hand nicht vergebens ausstrecken.

Bis zur Stunde ist er sich keines wärmeren Gefühls für Agnes bewußt geworden. Junges Mädchen, junges Weib, redet er sie an mit der abweisenden Würde eines jugendlichen Propheten. Tiefer indes als er weiß, ist ihr Wort und Wesen bereits in seine Seele gedrungen, Starres lockernd, Schlummerndes weckend, wie zuweilen im Frühling schon die ersten Blumen sprießen, wenn die Eisdecke noch liegt. Solcher Manneścharakter, in seinem Berufe sich selbst genug, kennt kein Sehnen und Wünschen, wie sehr auch der mildernden Ergänzung bedürftig. Notwendig aber strebt die weibliche Natur in Agnes zu dem ergänzenden Manne hin, denn ihr fehlt zur Ausübung ihres Berufes Ziel und Bestimmung. Auf Ejnars flehentliche Bitten, ihn zu begleiten oder heimzukehren zur Mutter, verweigert sie es, sich zu trennen „vom Lehrer, Freund und Bruder." Kein Wort von Liebe! Vielmehr schildert ihr Brand sein künftiges Leben in der Halbnacht ragender Bergwände, erklärt fast drohend sein Festhalten an der Forderung: Alles oder nichts! bis zum äußersten, bis zum Tode. Er entfernt sich, ihre freie Entschließung nicht zu beirren — sie folgt ihm

In die Nacht — bis in den Tod!
Drüben dämmert Morgenrot.

Drei Jahre später beginnt die dritte Handlung. Über die Zeit des Glückes — einen bloßen Aufschub der Prüfung — geht der Dichter hinweg. Weib und Kind haben die Schätze gehoben, die von früher Jugend her in Brands Gemüte verborgen und verschüttet lagen. Er ist empfänglich geworden für die Freuden, aber auch für die Qualen mitfühlender Liebe. Auf ihn selbst, der sich berufen glaubt, ein schwaches Geschlecht mit strafendem Geißelschlag zu retten, wird jeder Streich zurückfallen, den er führen muß. Nicht länger steht er gewappnet gegen die Pfeile und Schleudern des Geschickes: er kann in seinen Lieben getroffen werden. Das Kind kränkelt in der eisigen Felsengruft, noch aber wird Brands Besorgnis abgelenkt durch die Angst um das Seelenheil seiner Mutter. Es geht mit der Greisin zu Ende. Warte nicht auf Botschaft! bittet Agnes, drängt der alte Doktor,

der selbst, ohne Aussicht auf Entgelt, im Schneegestöber zu der Kranken übers Gebirge geeilt ist. Brand darf nicht, er darf der Mutter nicht erlassen, was er jedem zum Gesetze macht: Alles oder nichts! Als Jesus auf dem Oelberg in Todesschrecken flehte: nimm diesen Kelch von mir, willfahrte ihm der Vater und nahm den Kelch von seinem Munde? Da naht der Bote: die Sterbende bietet ihr halbes Gut fürs Sakrament. Ein zweiter trifft ein: neun Zehntel! „Nein, reiner Tisch für Wein und Brot!“ Thränen ersticken ihm die Stimme, doch wie könnt' er anders antworten?

Zuerst hat nur Agnes schüchternen Einwand gewagt gegen seine zu hohen Forderungen. Kräftiger spricht der humane Arzt, am kräftigsten und deutlichsten nun der praktische, nüchterne Vorsteher des Bezirks, der Vogt. Ein Pfarrer, der zu gleicher Zeit pflügen und mähen will, der Ideal und Leben, fürs Himmelreich streiten und Kartoffeln bauen, als eines hinstellt, der taugt nicht unter dies arme Gebirgsvolk, der suche sich ein größeres Arbeitsfeld. Brand bleibt gegen alle eigenen Sinnes und kündigt der schädlichen, jeden Aufschwung hemmenden Thätigkeit des Vogtes den Krieg an. Die Nachricht vom unbußfertigen Tod der Mutter erschüttert ihn, aber festigt nur seinen Entschluß: in sühnender Wirksamkeit auf der Stätte auszuharren, wo die Mutter gesündigt. In diesem Augenblicke ruft ihm der Arzt zu: Beschick dein Haus und ziehe fort! Das zarte Leben deines Kindes welkt unter dem Hauch vom Pole: nur schleunige Flucht in einen mildern Himmelsstrich vermag die Gefahr abzuwenden.

Im ersten Schrecken ist Brands einziger Gedanke: Hinweg aus dem Bereiche des Todes! Aber, wie er dreimal gemahnt worden zur Nachsicht gegen andre, ertönt jetzt dreimal der Weckruf zur Strenge gegen sich selbst. Der alte Doktor, menschlich-milden Sinnes und voll Mitleid mit Agnes, kann doch nicht umhin, dem „Himmelstürmer“ vorzuhalten, wie schnell sein Mut gewichen, sein „Alles oder nichts“ vergessen sei. Entsetzt fährt Brand auf, ein plötzlich Erweckter: die Stunde des Opfers ist gekommen. Ein Mann seiner Gemeinde spricht die zweite Warnung aus: Du hast

mich aus der Tiefe gezogen, ohne dich sink' ich verloren zurück, reise, wenn du kannst! Das war der Menschen Stimme; einer Mahnung des Himmels gleichen die Reden der wahnsinnigen Gerd. Der Priester ist fort, jubelt sie, jetzt steigen all die häßlichen Trolle und bösen Geister, die er verscheucht hat, wieder aus den Tiefen! Und da Brand ihre Phantasieen „Abgottsweisen" nennt, zeigt sie hin auf das Kind, das Agnes wohl eingehüllt zur Reise im Arme hält: „Abgott? Mann, hier siehst du einen!"

Der Gequälte fleht Agnes an, den schrecklichen „Kelch der Wahl" von ihm zu nehmen. Wie vermöchte sie es als Mutter? — als Gattin ist sie bereit zu gehorchen. „Geh den Weg, den Gott dir gebot!" Da deutet er auf die verlassene Schwelle: dorthin! Das Kind wie ein Opfer hoch gen Himmel emporhebend, trägt es Agnes ins Haus zurück. Brand sinkt in Thränen auf die Vortreppe nieder: „Jesus, Jesus, gieb mir Licht!" — und oben an der Felswand verglimmt der letzte Strahl der untergehenden Sonne.

4.

Warum — so fragt der gemeine Menschenverstand — sendet Brand nicht Weib und Kind allein südwärts? Hätte ihn der Dichter wenigstens nicht kurz vorher durch das mütterliche Erbe wohlhabend werden lassen, könnt' er das kostbare Leben nur durch Aufgeben des Berufes retten, so würde der Pflicht zwar ein großes, aber ein begreifliches Opfer gebracht. Der gemeine Menschenverstand ist unwiderlegbar in seinem Bereich: nur dürfte die Tragödie nicht in diesem Bereiche liegen. Grundverschieden von dem armen, pflichtgetreuen Helden des erbaulichen Rührstücks ist der tragische Held. Er muß können, aber nicht wollen, — nicht wollen können!

Pastor Manders in den „Gespenstern" unterläßt es, eine fromme Stiftung gegen Feuersgefahr zu versichern, weil ihm das als Mangel an Gottvertrauen ausgelegt werden möchte. Die Zuversicht, die Manders nur vorschützt, ist Brands Lebensanschauung und Lehre: vertraue ganz oder gar nicht, gieb alles oder du hast

nichts gegeben! In dem Augenblicke, wo er das Kind fortsendet — einen Teil der Gabe sichert, ausbedingt, — wird er seinem Berufe abtrünnig, schlimmer noch, er wird zum Heuchler, unerbittlich gegen andere, gegen die eigene Mutter, feig und nachgiebig gegen sich selbst. An Flucht konnt' er in der ersten Wallung des Gefühles wohl denken, nicht aber an Ausflucht. Ja oder nein ist sein Wesen, das Wesen des Idealismus, der Sinn der Dichtung.

Brand hört die Stimme seines Gottes: diesen deinen eigenen Sohn, den du lieb hast, sollst du mir darbringen, und er gehorcht gleich dem Erzvater des alten Bundes. Das bildet den Höhepunkt des Dramas, den Schluß der dritten Handlung; beim Beginn der vierten ist das Kind gestorben und begraben. Weise übergangen wird die Sterbeszene, die nicht dramatischer wirken könnte als die des Entschlusses. Wie jedes der Gatten das Unvermeidliche hingenommen, das spiegelt sich nun in ihrer Stimmung und Haltung. Den willensharten Mannescharakter hebt, ihn hält im Schmerze das Bewußtsein erfüllter Pflicht, ein Gefühl selbstsicherer Ruhe in der Notwendigkeit. Brand ist nicht gebrochen, eher gestärkt durch das Opfer, überzeugter denn je von dem Evangelium des Willens. Agnes zu stützen und zu trösten, das tröstet und stützt ihn zugleich selbst. Und er kann seiner Wirksamkeit nachgehen wie vor Alfs Tode, sich ablenken durch Arbeit, Mut und Kraft erfrischen im Kampfe mit Sturm und Wogenschwall auf gefährlichen Berufswegen. Anders die Frauennatur, die Mutter. Agnes hat sich nicht aus eigenem Antrieb das Übermenschliche auferlegt, es ist ihr auferlegt worden; sie fühlt nur die Bürde, nicht die Genugthuung. Durch den Verlust des Kindes ist ihr Wirkungskreis eingeengt auf die stummen häuslichen Geschäfte, ihre Thätigkeit des Belebenden, Erquickenden, Mühelohnenden beraubt. Tagelang einsam im öden Pfarrhause neben dem verschneiten Friedhof, der ihr Liebstes herbergt, — wie kann sie vergessen, wie sollen ihre Blicke und Gedanken nicht immer wieder zu dem kleinen Hügel zurückkehren?

In dem nicht zu stillenden Schmerze der jungen Mutter birgt sich eine neue Gefahr, eine neue Prüfung. Wozu hat er Agnes

dem eitlen Leben der Freude entrückt, wozu ihrem Gehorsam das Schwerste aufgebürdet, wenn sie halben Weges die Last abwirft, zurückgewandt zu dem unwiderruflich Verlorenen? Dann weh ihnen beiden, dann war das Opfer zu kostbar und zu groß, denn es war eitel. Heiß und heimlich betet Brand zu dem Herrn, ihm zwiefach zu tragen zu geben, nur barmherzig zu sein gegen sie. Am Weihnachtsabend, wo die Erinnerung an das Vorjahr allen Schmerz, alle Sehnsucht wach ruft, naht abermal die Stunde der Entscheidung. Für Agnes ist es nicht die Leiche, die draußen unter dem Hügel ruht, es ist das Kind selbst, Alf, der frierend und verlangend aus dem dunklen Grabe herüber blickt in die helle, warme Stube, und eifrig wischt sie die Scheiben und stellt die Weihnachtslichter ans Fenster, daß der Schein hinausfällt über die Grabstätte ihres Lieblings. War es schwer für Brand, hart zu sein gegen seine habsüchtige Mutter, die er nie geliebt hatte, wie viel schwerer nun, standhaft zu bleiben gegen das einzig geliebte Weib, „den grimmen Habicht des Gesetzes herabzusenden" auf dies wunde Herz. Aber das Wort Abgott tönt ihm noch immer warnend durch die Seele: der Laden muß geschlossen werden. In Agnes regt sich die Verzweiflung. Alles ist zu groß für sie, Brand, sein Wille, seine Forderung, sein Ziel; der ragende Fels über ihr und der hemmende Fjord vor ihren Füßen; der Schmerz und die Sehnsucht und das Dunkel und der Streit — alles. Klar mit einem Male erschließt sich ihr das geheimnisvolle Wort der Schrift: „Wer Jehova schauet, stirbt." In aufwallender Liebe birgt Brand ihr Antlitz an seiner Brust, daß sie nicht schaue, — doch nur einen Augenblick. Dann geht er rasch von ihr in seine Stube, und Agnes hört ihn laut lesen. Gewaltsam will er die flehende Stimme in der eignen Brust übertäuben.

Ohne Trost läßt er die arme Mutter allein; auch Gott scheint sie nicht zu hören, er muß heute dem Dank und Jubel der glücklichen, kinderreichen Mütter lauschen. Da sucht sie still ihren Reichtum hervor, Alfs Kleidchen und Schleier und Haube, Schätze der Erinnerung mit ihren Thränen befeuchtet. Zurückkehrend be-

obachtet Brand sie von der Schwelle, die Hände ringend in seinem Schmerze, aber es bleibt ihm erspart, ihr dies Letzte selbst zu entreißen.

Auf der Flucht vor den Häschern des Vogtes stürzt ein Zigeunerweib ins Zimmer und greift gierig nach den warmen Hüllen für ihr fast erstarrtes Kind. Agnes schaudert wie vor einem Sacrileg, einem Verbrechen gegen den kleinen Toten; dennoch, wenn es geschehen muß, will sie teilen. Allein es giebt keinen Ausweg aus dem ehernen Ringe der idealen Forderung. „Teilen? — Agnes; teilen?" Alles was an Widerstandskraft in ihr lebt, bäumt sich jählings auf, um dann für immer zusammenzusinken. Stück für Stück schenkt sie dem Weibe ihr Kostbarstes. Aber noch ist das Gebot nicht erfüllt: sie hat nicht willig gegeben, hat mit einer rührenden List der Notwehr heimlich ein Häubchen behalten. Brand wendet sich ab: wertlos und vergeudet ist die Spende. Da sendet sie noch dies Letzte der Bettlerin nach. Wie eine große Stille überkommt es sie; hohe strahlende Freude leuchtet auf über ihr Antlitz und jubelnd wirft sie sich dem Gatten an die Brust: sie ist frei, sie hat gesiegt! Abgefallen sind alle Fesseln des Irdischen, gelockert aber auch und der völligen Lösung nahe alle Bande, die sie mit der Erde, mit dem Leben verknüpft haben. Entsetzt erkennt Brand die drohende Erfüllung des Wortes: Wer Jehova schauet, stirbt. Noch einmal ist die Wahl in seine Hand gelegt: Das Zigeunerweib sitzt außen auf der Treppe: noch kann er für Agnes die abgöttisch bewahrten Kleider wieder erlangen, kann das Licht löschen, das verzehrend in ihr brennt, und den verklärt emporstrebenden Geist wieder herablocken in das himmelblinde Alltagsleben mit seinen armen, so schwer aufgegebenen Freuden und Schmerzen. Er kann — wenn er Beruf und Opfer und sich selbst vergessen kann. Hier ist keine Wahl und keine Hoffnung. Dank für alles und gute Nacht bietet ihm Agnes, ihr Tagewerk ist geendet — für immer.

Die Frauengestalten Ibsens ordnen sich dem aufmerksam Betrachtenden zur Doppelreihe; sie sind, wie schon das vierte Kapitel

erläutert, auf zwei Grundtypen zurückzuführen, die füglich nach der Aurelia und Furia des ersten Dramas zu benennen wären. Den Furia-Typus hat schon ein verhältnismäßig frühes Werk, die „Nordische Heerfahrt", in scharfer Prägung; der Aurelia-Typus erreicht erst in Agnes Vollendung, mit ihr verglichen sind Dagny, Schwanhild, ja selbst die Margarethe der „Kronprätendenten" nur Vorstudien. Neben Hjördis stehen die späteren „Dämonischen", Rebekka West und Hedda Gabler, gleichwertig, nicht bloß als Wiederholungen in anderer Umwelt; die der Agnes verwandten Charaktere der Gesellschaftsdramen vermannigfaltigen zwar den Typus in sehr fesselnder Weise, aber doch eigentlich ohne Bereicherung. Wie das Drama, in dem Agnes erscheint, unter sämtlichen Dramen, nimmt sie unter sämtlichen Frauen ihrer Reihe eine zentrale Stellung ein.

Das germanische Ideal einer Gattin und Mutter hat, dünkt mich, kein stammgenössischer Dramatiker vor diesem norwegischen also erhöhet, keiner hat die ideale Ehe derart in den Mittelpunkt eines Hauptwerkes gestellt. Kleist in der Hermannsschlacht, Grillparzer im treuen Diener seines Herrn schildern vollkommene Ehen, und Shakespeare giebt im Macbeth das Bild einer solchen — zwischen Verbrechern. Die Handlung aber spielt nicht zwischen den Gatten, sie spielen nur beide eine gemeinschaftliche Rolle in der Handlung. Desdemona ist eine Ausnahme und doch keine. Allerdings bewegt sich die Fabel um sie, aber wie ein Rad um die unbewegte Nabe; sie stirbt — ein Kind, ein verheiratetes Mädchen. Auch Hermione ist blos ein Opfer. Und wo sonst bei den genannten Dichtern, oder bei Goethe, Schiller, ideale Gattinnen und Mütter auftreten, sind es Episodenfiguren (Götz, Tell). Früher durften im allgemeinen eben nur Liebende, die Verhältnisse vor der Ehe, breiteren Raum ansprechen.

Ibsen wählt und wendet die Fabel so, daß beide Gatten als solche in Mitleidenschaft gezogen werden, daß sie an der Ehe sich zu bewähren haben und die Ehe sich an ihnen. Brand opfert das Kind seiner Überzeugung, Agnes — ihrer Überzeugung von ihm. Die Szene wird vorgekündet in den Worten Marga-

rethens zu Hakon, der ihren Vater gerichtet hat: „Mein hoher Herr und Gebieter, du urteilst gerecht." Nur daß hier nicht der „Herr und Gebieter" unbeschränkte Macht besitzt über die Seele des Weibes, sondern der „Lehrer, Freund und Bruder." Und mit demselben echt weiblichen Vertrauen legt sie die Entscheidung über ihr Leben in seine Hand und empfängt das Todesurteil voll der Freude, daß sie ihre schwächere Natur hat überwinden können — in ihm und durch ihn. Ein äußerster Fall wird dargestellt, aber nicht überlebensgroß, sinnbildlich für tausende wahrer Ehen. —

In diesen vierten schönsten Akt der Dichtung — einen der schönsten, die überhaupt je geschrieben worden — ist, das hier fortlaufend Erzählte in zwei Stücke zerteilend, ein Auftritt anderer Farbe und Stimmung eingeschaltet, eine Unterredung Brands mit dem Vogte. Nur Typus und Vertreter seines Standes, gleich dem Doktor, dem Probste, dem Schulmeister ohne Namen aufgeführt, erscheint der Vogt doch, wenigstens anfänglich, nach dem Leben gezeichnet. Ein kleiner, beleibter, beweglicher Mann, als Beamter pflichtgetreu und unermüdlich, als Mensch gutmütig und wohlwollend, beides aber nur in sicheren, engen Grenzen. Alles zur rechten Zeit und am rechten Ort, ist seine Grundregel: Sonntags in der Kirche — die Religion; bei festlichen Gelegenheiten — die Begeisterung; werkeltags aber tüchtige Arbeit, Leistungen von greifbarem Vorteil. Gewiß erstrebt er in seiner Art das gemeine Beste, aber seine Art und die Brands verhalten sich wie gerade Gegensätze, wie Leben und Idee. Er will sich in seiner Thätigkeit nicht stören, die Leute nicht scheu machen lassen durch die Lehre: „Wolle wenigstens, was du nicht kannst," und bekämpft darum den unnachsichtigen Prediger mit allen Mitteln, selbst mit ein wenig Lüge und Verleumdung. Zuerst hält es auch die Mehrheit mit dem Vogte, aber allmählich ist es anders geworden: um Brand schart sich vollgezählt die Gemeinde und weit über den Sprengel hinaus dringt sein Ruf und seine Macht.

Ein geschlagener Mann kommt der Vogt am Weihnachtsabend

zu dem Geistesgewaltigen, um Frieden mit ihm zu schließen und zugleich die neue Lage der Dinge zu verwerten. Die Wahlen stehen vor der Thüre, etwas Gemeinnütziges muß geschehen zur Hebung seines gesunkenen Ansehens, sonst wird ein andrer als Volksbote nach der Hauptstadt geschickt. Und Anerkennung und Lohn will er bei aller Pflichttreue durchaus nicht entbehren; für nichts, bloß für eine Idee müht sich kein Vernünftiger, zumal kein Familienvater mit einer Anzahl unversorgter Töchter. Der Plan wäre, für den Bezirk ein großes öffentliches Gebäude zu errichten, ein Armen-, Arrest- und Festhaus, alles unter einem Dache; zur Beschaffung der nötigen Beisteuer soll Brand die Kraft seines Wortes leihen.

In allen Punkten ist der Vogt das Widerspiel Brands, und der in dem Zwiegespräche gesammelte und verstärkte Gegensatz wird auch insofern förderlich für die Weiterentwicklung des Dramas, als Brand den Plan mit einem Gegenplane abschlägt: das schuldbehaftete Erbe der Mutter zum Bau einer neuen, größeren Kirche bestimmend. Aber nur zu diesem künstlerischen Zwecke hätt' es nicht eines Aufwands von 473 Versen bedurft. An Umfang über die Hälfte des Aktes, hat die Szene noch andern Zweck und Inhalt: sie dient, wie auch einige spätere, zu scharfer Satire auf norwegische Zustände. Es genügte dem schwer Gereizten nicht, die Machthaber der Heimat mit ernster Strafrede zu demütigen, sie sollten empfindlicher mit der Geißel des Spottes gezüchtigt werden. Sarkasmus bezeugt Überlegenheit, Spott hingegen nimmt Würde. So gab denn Ibsen den Ermahnungen Brands einen leicht sarkastischen Zug und wählte im übrigen den Ausweg, das Beamtentum, die Vertreter der weltlichen und geistlichen Gewalt, durch ihren eigenen Mund lächerlich zu machen. Es scheint ihm entgangen zu sein, daß derartige Mittel der Aristophanischen Komödie in einem ernsten, sonst lebensgetreuen Werke nicht angebracht sind. Je sinnlicher die Gestalten, desto unwahrscheinlicher die Selbstverspottung, desto störender die Absichtlichkeit. Unwahrscheinlich, daß sich der Vogt selbst in solcher Beleuchtung sieht; unwahrscheinlicher,

daß sich der kluge und praktische Mann so vor Brand bloß stellt; undenkbar, daß er allen Ernstes die Geschichte von dem großen Loch in der nicht mehr vorhandenen Mauer erzählt. Durch Streichen dieser Witze und starke Kürzung des Auftritts würde dem vierten Akt erst Einheit des Tons und Zusammenhalt verliehen.

Schlimmer ins Komödienhafte hinübergezogen sind der Schulmeister und der Glöckner, die zu Beginn der fünften Handlung Brands neuerbautes Gotteshaus für die Einweihung schmücken. Dem Zuschnitt der Person entspricht es noch, wenn der Schulmeister Brands Grundsatz pfiffig verdreht:

Man soll nach unsers Pfarrers Lehren
Sich immer nur an eines kehren,
Denn keiner kann, fiel's ihm auch ein,
Zugleich Mensch und Beamter sein.

Doch die weiteren Variationen der beiden über dies Thema fallen ins Burleske und bilden einen zu gewollten Kontrast zu dem Orgelspiele, das stimmungsvoll aus der Kirche herübertönt. —

Es ist Brand, der sich am frühen Morgen des heimlich quälenden Schmerzes um Weib und Kind in Tönen zu entlasten sucht. Umsonst! — als ob der Herr zornig seinen Gesang und sein Gebet verachtete, weil sie nicht mit vollem Klang empordringen, sondern wie Jammerschrei und Stöhnen aus gepreßter Brust. Was er von Agnes heischte, das vermag er nun selbst nicht: in Gehorsam und Gottvertrauen sich zu erheben über irdischen Verlust und das Leid des Lebens. Zum Kleinmut gesellt sich der Zweifel an seinem Werke. Gleicht die neue Kirche dem Tempel, den er im Geiste hoch und weit sich wölben sah über alles Erdenweh? Mehr und mehr wird von hier an das Gebäude zum Symbol des endlich Erreichten im Gegensatz zu dem stets unerreichbar vorschwebenden Ideale.

Der Grund, auf dem die Kirche errichtet worden, hat Blut getrunken: das Teuerste hat er hingegeben an dieser Stätte, um sich des Volkes und seiner geistigen Not zu erbarmen. Und jetzt, da es ihm gelungen, statt der gedankenlosen, bloß sonntäglichen

Gottesverehrung eine neue das ganze Leben umfassende zu begründen: jetzt muß er aus den Gesprächen des Vogtes und des Probstes erkennen, wie die Herrschenden im Lande ihn und sein reines Gotteswerk zu ihren weltlichen Zwecken mißbrauchen wollen, wie er dem Volke nur eine neue Lüge bietet statt der alten, wenn er seine Brust mit dem Ordenszeichen schmücken und das Fest der amtlichen Heuchelei feiern läßt. Der Probst ist satirisch gezeichnet, doch nicht übertrieben, und die Unterredung mit ihm, ungleich der mit dem Vogt im vierten Aufzuge, fördert die Handlung. Diesem salbungsvollen Vertreter der Staatskirche mißfällt nichts so sehr an dem jungen „Freunde“, als daß er die Gemeinde, die schön in Reih und Glied zur Seligkeit marschieren soll, in Persönlichkeiten sondert und um das Heil jeder einzelnen Seele sorgt. Das öffnet Brand die Augen über die weite Kluft zwischen ihm und den Amtsbrüdern, zwischen Beruf und Bestallung, und bereitet so seinen Abfall vor.

Mehr als je eines Menschen bedürftig, „dessen Brust nicht von Holz oder Stein wäre“, trifft Brand mit dem einzigen Bekannten früherer Jahre zusammen, mit Ejnar. Voll Verlangen streckt er ihm die Arme entgegen, aber schroff zurückweisend steht Ejnar vor ihm, bleich, abgezehrt, schwarzgekleidet, verwandelt von außen und von innen: erst durch Sünde und selbstverschuldete Krankheit der Lebenskraft beraubt, dann von Frömmlern „bekehrt“ — einer jener fanatischen Bußprediger, die aller Welt ihr trauriges Heil aufzwingen wollen. Hier der Gegenpol zu dem behäbigen Probste — die beiden äußersten Enden kirchlicher Gläubigkeit. Bei diesem Anblick ermannt sich Brand: so will er denn mutig der eignen Fahne folgen, wenn nötig — allein. Excelsior!

Von den Kirchenstufen redet er zu dem Volke: Es giebt kein mehr oder minder, größer oder kleiner, es giebt keine wahre Kirche als die, deren Grund die Erde, deren Gewölbe der Himmel ist, die das ganze Leben und Thun heiligend umspannt. Satan heißt der Geist der Nachgiebigkeit und „Alles oder nichts“ das Wort des Herrn. Weit hinausgeschleudert in den Bergstrom ver-

sinken die Schlüssel der uneröffneten Kirche, und wie vom Geiste ergriffen folgt die Gemeinde ihrem Hirten, der sich von der Scholle lossagt und sie führen will durch die Lande, überall die gefangenen Seelen zu läutern, zu befreien, und die Erde umzuschaffen in einen Gottestempel.

Rasch verlodert, wenn nicht alsbald durch Erfolge genährt, die Begeisterung der Menge; im genialen Menschen brennt die himmlische Flamme stätig, und das trügerische Vertrauen auf die gleiche Beständigkeit bei allen wird ihm zum Schicksal. Brand hat das Volk dem gewohnten dumpfen Leben entrissen, aber der Weg, den er ihm zeigt, ist steil und mühenreich. Unter den Beschwerden erlahmt der Mut, Hunger und Durst quält die Glaubenspilger. „Thue Wunder," erheben sich mehr und mehr Stimmen, ob der Kampf lange währe, wollen die Ungeduldigen wissen, und was für jeden der Siegespreis sei. Lebenslang, erwidert Brand, und eine Dornenkrone der einzige Lohn! Da umringen sie ihn mit rasendem Geschrei: Verraten, betrogen! und jetzt ist der Augenblick für die verdrängten Machthaber gekommen. Probst und Vogt stellen sich ein, jener mit sanft begütigenden Worten, dieser mit der schnell erfundenen Lüge: daß ein großer Wanderzug von Fischen im Fjord gesehen worden. Stürmischer noch wendet sich das Volk gegen Brand. Glöckner und Schulmeister, die stets mit der Mehrheit gehen, reizen nun am heftigsten gegen ihn, um die Verzeihung ihrer Obern zu erlangen. Seine schwersten Opfer, selbst der Tod von Weib und Kind, werden ihm als Verbrechen vorgeworfen, ja endlich ruft die ganze Schar ihr „Steiniget, steiniget ihn!" Da sich der Mißhandelte blutend von dannen schleppt, dünkt dem Vogt dieses Volksgericht doch allzu „inhuman". Aber „vox populi, vox dei" meint, die Schultern zuckend, der Probst.

Nur der erste Teil des großen Monologs, Brands Klage über sein vergebliches Wirken, gehört zur Dichtung; das übrige fällt, wie die Rede des Bischofs im fünften Aufzug der „Kronprätendenten", aus dem Zusammenhange. In der Form eines prophetischen Traumgesichtes schilt der Dichter wiederum sein Volk,

das Dänemark nicht zu Hilfe kam und im Steinkohlendampf Brittaniens, der sich schwer und dunkel über die schönen norwegischen Gaue senkt, den letzten Rest idealen Sinnes erstiken läßt.

Der Stimme der Verzweiflung in Brands Innern antwortet der „Chor der Unsichtbaren“ im Sausen des Sturmes: „Niemals, niemals wirst du Ihm gleichen!“ und in der lichtumflossenen Gestalt seines Weibes tritt zu dem bitterlich Weinenden der Versucher aus dem Nebel, ihn abzulocken von dem Grundsatz: alles oder nichts! „Alf und ich leben“, spricht die Erscheinung; „du hast nur geträumt, vergiß die drei Worte und komm zu uns!“ Er aber kommt nicht zu ihr, er fordert ganz wie einstens, daß Agnes ihm folge. Und auf die flehende Bitte: „Halt ein, Brand! Was willst du?“ erwidert er: Leben, was ich bis jetzt geträumt, wahr machen, was nur Schein gewesen. „Und wenn alle Schrecknisse abermal durchzukosten, alle Opfer abermal zu bringen wären?“ Ich muß. „Das Paradies ist verschlossen und ein Abgrund davor gelegt, den du nicht überspringst!“ So ist doch der Weg der Sehnsucht offen geblieben. — Da verschwindet der Versucher.

Am Ende eines langen Leidensweges bereit sein, von vorn zu beginnen, — das heißt dem Dichter Mann sein, Held des Willens: in dieser Szene vollendet er das Urbild des Ewig-Männlichen, dem er selbst in einem enttäuschungsreichen Leben unbeirrt zum Besten seines Volkes nachgerungen. Sich selbst zu stärken, schrieb er die Zeilen:

Brand:
Nicht um Lohn hab' ich gelitten,
Nicht für eignen Sieg gestritten!
Die Erscheinung:
Für ein Volk in Grubennacht! —
Brand:
Vielen Licht kann einer geben —
Die Erscheinung:
Die verflucht sind, so zu leben! —
Brand:
Groß ist eines Willens Macht.

Aber noch ohne jedes Unterpfand, daß sein Glaube belohnt, seine Hoffnung erfüllt würde, sicher nur seiner unwandelbaren Liebe zum Berufe, führt er die Dichtung zu einem tragischen Ende.

Gerd gesellt sich zu dem Verlassenen. Staunend erblickt sie das Blut auf seiner Stirne und späht nach den Nagelspuren in seinen Händen: „Du bist der Größte, du bist der Erlöserheld!" Aber Hoffahrt hat keine Gewalt über ihn: „Ich bin der ärmste von allen, ich stehe noch auf der ersten Stufe der Treppe." In der Eiskirche stehst du, frohlockt die Wahnsinnige, denn zu seinen Häupten ragt der Rand eines Gletschers wie ein Gewölbe über die Thalschlucht. Hoch auf der Zinne glaubt sie den Habicht, ihren eingebildeten Verfolger, zu sehen, reißt die Büchse an die Wange, schießt — und mit Donnergetöse stürzen Eis- und Schneemassen hernieder, eine gewaltige Lawine, die beiden begrabend. —

5.

Reiner Idealismus, alles oder nichts! — das ist das Schöne, das Unmögliche, das ist Sieg und Tod. Der Überwinder wird zum Überwundenen, er muß im Leben, am Leben erliegen. „Stirb, du taugst nicht für die Welt!" ruft der Dämon noch im Verschwinden Brand zu. Er spricht höhnend die Wahrheit.

Soviel erkannte der unbestochene Betrachter des Lebens, soviel thut er wirklich dar: damit hätte der spätere Ibsen aufgehört, damit hört er in der Wildente auf! Damals aber versuchte er noch, seine Werke — „Brand", „Peer Gynt", ja noch den „Bund der Jugend" und die „Stützen der Gesellschaft" — im Stil und Geschmack der alten Schule abzurunden, ihnen einen „befriedigenden" Schluß zu geben. Hier wurde es ein Verlegenheitsschluß.

Da Brand als Arbeiter im Weinberge des Herrn vorgeführt wird, sollte die Frage nicht unbeantwortet bleiben: wie stellt sich der Herr zu diesem Kampf und Ende, billigt oder verwirft er die Forderung „alles oder nichts"? Aber war eine Möglichkeit, das an und für sich nur menschlich, nicht religiös gefaßte Problem zuletzt noch religiös-christlich zu lösen? Ließ Ibsen den Helden

schlechthin zu Grunde gehen, wie Zola seinen Claude, so bestätigte das die Worte des Probstes: vox populi, vox dei, und schwächte, ja vernichtete die erweckende Wirkung, die Brands Gestalt und Beispiel ausüben soll. Ließ er den Himmel sich zustimmend äußern und die Standhaftigkeit mit der Strahlenkrone des Märtyrers belohnen, so befand er sich in einem seltsamen Widerspruch mit der ganz durch sich selbst getragenen Art seines Reformators. Denn dieser Gottesstreiter hat wahrlich wenig von der Demut, die einem Luther die Worte eingab:

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,
Wir sind gar bald verloren;
Es streit für uns der rechte Mann,
Den Gott hat selbst erkoren.

Den „rechten Mann" ruft Brand zwar einige Male in höchster Not an, aber es ist immer nur ein christlich artikulierter Verzweiflungsschrei. Nach eignem Geständnis entgleitet ihm Jesus wie ein altbekanntes Wort, das auf der Zunge schwebt und das er doch nicht finden kann. Ja, er verwirft das Mittleramt Christi, bekämpft aufs äußerste die kirchliche Lehre, daß Christi Blut und Verdienste unsre Sünde und Schwachheit auszulöschen, alles uns Fehlende vor dem Richterthron des Ewigen zu ersetzen vermögen.

Aber auch zu Gott, zu seinem Jehova, hat er kein Sohnesverhältnis. Er verschmäht das Gebet, dies ewige „um Gnade Schreien zum Rätsel aller Rätsel". Tell, der einfache Landmann, besteigt das Boot im rasenden Sturme nicht ohne wiederholten Hinweis auf einen höheren Beschützer; Brand, der Diener am Wort, schickt sich an, die gleiche Gefahr zu bestehen ohne Bitte um göttlichen Schutz, ohne noch so kurze Anrufung. Und wenn er in den Tagen des Leides um Hülfe fleht und dabei Trost empfindet, ist es stets nur wie eine innere Sammlung der eignen Kraft. „Betete ich da?" fragt er sich später, „hat Gott mit mir gesprochen? hat er mich gehört? Was weiß ich!"

Triumphierend schließt der Hochgesang einer ebenso heftigen, aber kirchlich gebundenen Männlichkeit:

Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib:
Das Reich muß uns doch bleiben!

Für Brand überbrückt kein fremdes Verdienst den Abgrund vor dem Paradiese, er hat keine Gewißheit des Heiles, ihm bleibt nur die Hoffnung und die Sehnsucht. So hat denn auch umgekehrt der Himmel keinen rechten Zugang zu ihm: dieser eherne Turm selbstsicherer Manneskraft ist verwahrt und gedeckt auch nach oben. Rein äußerlich abschließend, innerlich unwahr wirken darum die Worte am Ende der Tragödie. Auf die Frage des Sterbenden an die ewige Macht, ob zur Erlösung nichts helfe: Manneswille quantum satis? antwortet eine Stimme von oben: „Er ist deus caritatis.“

Also ein gütliches Übereinkommen des Dichters mit dem „Gott der Liebe“ am Schlusse eines durchaus gegen alles und jedes Übereinkommen gerichteten Werkes! — eine Verbeugung vor dem guten alten, mit Wenigem zufriedenen Himmelvater, den die Menschen nach ihrem Bild und Gleichnis gemacht haben und für den ihm bisher kein Hohn zu scharf, kein Ausdruck zu stark gewesen! — und schlimmer noch, ein Bückling vor der humanen, dem unbedingten Idealismus feindlichen Welt! Denn nicht willkürlich sind die lateinischen Floskeln angewendet; sie beziehen sich auf ein tadelndes Wort des alten Arztes gegen Brand: er könne wohl Manneswille quantum satis als seinen Reichtum buchen, aber sein Conto caritatis sei ein unbeschriebenes Blatt.

Die Verkündigung des deus caritatis, ernstlich als Ziel der Dichtung genommen, würde völlig ihr Wesen und ihren Wert verändern, mehr noch die Verheißung als der Vorwurf, die beide darin liegen, würden die Grundidee vernichten. Dann wäre „Brand“ nicht die Tragödie, sondern die Bankrotterklärung des Idealismus und kein Wahlspruch geeigneter als der Hexenvers aus dem Macbeth:

Schön ist häßlich, häßlich schön.

Der Verlegenheitsschluß hat das Buch in Norwegen zu einem

beliebten Einsegnungsgeschenke gemacht. Denn immerhin ist geschickt verhütet, daß Idee und Einkleidung jemals zu sichtbar auseinander klaffen, daß der Hauptcharakter den ihm eigentlich fremden Lebenskreis irgend in auffälliger Weise überschreitet.

Alle diese befangenen — oder soll man sagen, unbefangenen? — Leser hat die christliche Lösung doch nicht befriedigt. So schreibt der absonderliche E. O. Vinje: „Um das Glänzende in „Brand“ recht zu genießen, muß ich ihn scherzhaft nehmen. Das Gedicht ist zu rasend verrückt, wohl verstanden, um ernsthaft zu sein .... Wär' es dagegen ernsthaft gemeint, so wär' es geradezu verbrecherisch.“ Nach ihm ist es eine versteckte „Satire auf den romantischen Geschmack der Zeit“. Das möchten wir nun wieder scherzhaft, ja rasend verrückt finden, daß ein Dichter die ganze Kraft seines Geistes und den Reichtum seines Gemütes an einen Helden verschwendet, mit dem er satirisch zu wirken, und daß er zugleich die volle Schale seines Spottes ausgießt über dessen Widersacher, denen er Recht zu geben wünscht.

Eher noch könnte da ein ethisches, als ein ästhetisches Prinzip, eher noch der Puritanismus, als der Romanticismus ad absurdum geführt sein. Brand läßt den strengen Jehova des alten Testamentes wieder aufleben im Gegensatze zu dem Gott der Liebe des neuen Bundes. Dasselbe that der Puritanismus zu einer Zeit religiöser Erschlaffung und versuchte — auf die Dauer ebenso erfolglos! — die Menschen hinwegzuleiten von ihren warmen Wohnstätten auf die eisigen Höhen abstrakt-idealer Gesetzeserfüllung.

Mehr tief als klar nennt Georg Brandes die Symbolik — in Hinsicht auf den Schluß nicht ohne Grund. Zwar die Umrißlinie ist auch hier fest gezogen: wir sehen und verstehen, daß der konsequente Idealist durch Wahnsinn endet; im Einzelnen aber giebt die Katastrophe manche Rätsel auf. Brand gelangt unvermerkt in die Eiskirche: das dürfte sagen wollen, er läuft Gefahr, innerlich zu erstarren, alles Gefühl für das Menschliche zu verlieren. Dafür spricht seine Versicherung, daß er weit davon entfernt sei, hier „Kirchengast“ zu werden, seine erwachende Sehnsucht nach Licht

und Wärme und Mildheit, seine Freude darüber, daß die Eisrinde um sein Herz in Thränen dahinschmilzt. Nicht Reue meinen diese rührenden Worte — hat er doch unmittelbar vorher den Versucher abgewiesen; sondern um die Katastrophe desto eindrucksvoller zu machen und zugleich durch die Gemütsbewegung auf den „deus caritatis" vorzubereiten, gönnt ihm der Dichter einen letzten Aufblick.

Der Habicht wurde als „Geist des Akkordes" gedeutet. Noch weiter zu deuteln und überall nach geheimnisvollen Beziehungen zu forschen, erschwert nur das Verständnis und mindert den Genuß. Bemerkenswerter als allegorische Einzelheiten ist, daß der fünfte Aufzug nichts anderes vorstellt, als eine symbolische Wiederholung dessen, was Brand in den ersten vier Akten vor unsern Augen gethan und erlitten hat. Der realistischen Handlung fehlt nur Brands Ende, so daß der Held überhaupt bloß zu einem bildlichen Ende gelangt, bildlich im kühnsten Sinne des Wortes. Er geht nicht im Wahnsinn unter, sondern der Wahnsinn in Person lockt die tötende Lawine auf sein Haupt herab. In diesem Betrachte nähert sich „Brand" sogar dem Erstling „Catilina".

Ibsens Sprache, in der „Komödie der Liebe" fein zugeschliffen, biegsam, glänzend, bethätigt im Erhaben-Tragischen andre entsprechende Eigenschaften: Macht und Schwung und edle Schönheit. Der größte Vorzug, das wahrhaft Moderne daran, ist die Sicherheit des Übergangs vom schlichten, alltäglichen Ausdruck zum dichterisch erhöhten, der umfassende Charakter seines Stils, kraft dessen das abgenützte Kupfer der gewöhnlichen Rede in poetisches Gold sich verwandelt.

Im Ganzen ein klassisches Werk der neunorwegischen Litteratur, ist Brand im Einzelnen nicht so ebenmäßig ausgearbeitet und gefeilt wie die „Komödie der Liebe". Schon beim Erscheinen des Buches sagte die nordische Kritik, man stolpere zuweilen über Stock und Stein, über eine geschmacklose Wortzusammensetzung, über einen wenig zutreffenden Vergleich; indes sei es tröstlich, daß man sich stets sehr schnell wieder erhebe. Die „Wergelandismen"

der Rede, Spuren der Einwirkung des Dichters Wergeland, hat zuerst Vinje beachtet. Ich möchte hinzufügen, daß gerade von dieser Einwirkung, der sich Ibsen glücklicherweise bald völlig entschlug, die Mehrzahl der rügenswerten Metaphern herrührt.

Durchaus Verdienstliches und Großes geleistet hat hier seine Verskunst. Die gewählten einfachen Maße sind regelrecht vierfüßige Jamben und vierfüßige Trochäen, fortlaufend oder verschränkt gereimt. Über die jambische Grundtonart trägt in harmonischem Wechsel der Trochäus die entscheidenden Stellen mächtig empor, die bewegten, aus Herzensgrund quellenden Monologe Brands, die daran sich anschließenden Dialoge mit Agnes, Gerd und der Erscheinung des Versuchers. Für die Wahl dieses Metrums giebt das Gemüt den Ausschlag; wo ruhige Betrachtung vorwiegt, durfte selbst im Monologe der Jambus verbleiben. Auch sind schroffe Übergänge gemieden. Nach Brands rein verstandesmäßigen Auseinandersetzungen mit dem Vogte (Akt IV) wird in einem jambischen Zwiegespräch mit Agnes der Ton erst allmählich gesteigert, bis ein Monolog ohne Härte trochäisch einsetzen und in die erhabene Schlußszene des Aktes überleiten kann. Andrerseits ist, um der Einheit willen, bei Eröffnung der neuen Kirche (Akt V) der Trochäus im Gespräche Brands mit allen Personen festgehalten, was die festliche Erregung der Sprechenden auch psychologisch rechtfertigt.

Durch Siebolds „Bearbeitung“ mußte der deutsche Leser den Eindruck empfangen, als wäre „Brand“ eine genaue Nachahmung goethischen Vorbildes. Drei spätere Versuche geben Inhalt und Form gewissenhafter, doch sprachlich und dichterisch ebenfalls unzureichend wieder. Aus einer guten Übersetzung würde die Selbständigkeit der Urschrift in Geist und Gehalt, in Wort und Ton klar hervorleuchten.

In immer neuen, der stetig wechselnden Stimmung gehorsamen Rhythmen und Weisen bewegt sich Goethes Dichtung vom Himmel durch die Welt zur Hölle; Faust trägt die Toga des Gelehrten, das Kleid des Ritters und die prunkvolle Hoftracht nach Laune und Bedürfnis. Nur eine Stimmung beherrscht, sich hebend

und senkend, das Gedicht vom Kampfe und den Leiden des emporstrebenden Willens in der Öde nordischen Hochgebirges; Brand trägt nur das dunkle Gewand des Predigers und Priesters. Es ist, als wären zu diesem Gemälde keine Farben verwendet worden, nur Schattierungen aus der unendlichen Skala zwischen Schwarz und Weiß. Um so bewunderungswürdiger die Kunst, mit den schlichten Mitteln Reichtum und Mannigfaltigkeit zu erzielen.

VIII.

Peer Gynt.

1.

Im „Brand“ hält Ibsen die gewaltige Strafpredigt über den Text aus Milton: To be weak is the true misery; im „Peer Gynt“ nun folgt den Donnerworten die vernichtende demonstratio ad oculos.

Brand ist der willensstarke, der überstarke, furchtlose, der den geraden Weg zum erkannten Ziele über die Leichen der Seinigen hinweg fortsetzt, der sozusagen durch Fels und Mauer hindurch will. Sei, wozu du bestimmt bist, heißt seine Losung, sei du selbst! Peer ist der willenlose, ziellose, der sich überall und in alles fügt, überall „außen herum“ möchte, überall den Rückzug offen hält und feilscht und heuchelt und schmeichelt, der Feigling, der Egoist. Seine Lebensregel lautet: Thu immer nur, was dir genehm und bequem, lebe dir selbst!

Ein deutscher Philosoph vergleicht den selbstsüchtigen, allen Lebewesen eingebornen Willen mit der den Körpern innewohnenden Schwerkraft. Sicherlich ist ein Streben in uns, das keinerlei Anstrengung kostet, das gehemmt werden muß wie die Schwerkraft, wenn es sich nicht äußern soll, das sich selbst in der erzwungenen Ruhe als Druck nach einer bestimmten Richtung hin geltend macht. Und diesem natürlichen Streben begegnet ein anderes nicht natürliches sondern erworbenes, erlerntes, das den entschiedensten Kraftaufwand fordert und trotzdem im Großen wie im Kleinen oft erliegt. Das eine wie das andere aber bezeichnen wir gemeiniglich

14*

als wollen, Wille, obschon das herrschende Sittengesetz im ersten Falle von einem Hinabsinken, im zweiten von einem Emporsteigen redet. Volkstümlich gesprochen „wollen" beide, Brand und Peer Gynt; nur daß Brand der steigenden Wasser-Säule des Springbrunnens gleicht, die widriger Wind zwar erschüttern, doch nicht von ihrem Streben nach oben abbringen kann, Peer Gynt dem thalabwärts fließenden Gewässer, das sich zwischen den Hindernissen hindurchschlängelt, an allem Festen „außen herum" seinen Weg sucht und, mit Weichem bequem sich vermischend, leicht als stehender träger Pfuhl endet. So solltest du sein! spricht jede Zeile im „Brand" zum norwegischen Volke; hier aber wird der Nation ein Bild ihres Wesens und Charakters vor Augen gebracht, unbeschönigt, ungemildert, mit allen Lastern und Fehlern: So bist du!

Die dem „Peer Gynt" nach Zweck und Vorwurf am nächsten stehende germanische Dichtung ist Frederik Paludan-Müllers „Adam Homo", der Lebenslauf eines typischen Vertreters des dänischen Bürgertums. Da aber diese allzu behaglich in dünnen ottave rime vorgetragene Geschichte ein bürgerliches Seitenstück zu Byrons „Don Juan" bildet, liegt es nahe, vorerst über das schwächliche Mittelglied hinweg „Peer Gynt" mit „Don Juan" zusammenzustellen. Die Verschiedenheit der äußern Form stört nicht, wo sich's nicht um Einteilung in einem Lehrbuch der Dichtkunst handelt. Auch ist „Peer Gynt", wie wir sehen werden, „episch" genug. Das tertium comparationis aber giebt Byron selbst. In diesen Tagen, schreibt er an seinen Verleger Murray, ist das große primum mobile Englands die Lüge; politische Lüge, poetische Lüge, religiöse Lüge, moralische Lüge, aber stets Lüge, die sich in allen Phasen des Lebens wiederholt. Norwegen für England gesetzt, könnte die Anklage wortwörtlich in einem Briefe Ibsens enthalten sein. Die Alleinherrschaft der Lüge im freiwillig gemiedenen und doch mit der Kraft des Zornes geliebten Vaterlande war es, was beide Dichter im schönen sonnigen Süden nicht rasten und genießen ließ, was ihre Blicke immer wieder auf die Heimat zurücklenkte und

ihnen den Bogen mit den fern treffenden Pfeilen in die Hand zwang. Im „Don Juan“ — ich schöpfe die Belege nun aus H. Kraegers vortrefflicher Schrift — sagte Byron der Mitwelt, „wer und was sie eigentlich war. Auch Byron gehört zu den Sittenpredigern, die der englische Boden von je reichlich genährt hat ... Der Don Juan war das Buch eines Krieges, den Byron zu Land, zu Wasser und in der Luft in sicheren Schlägen gegen ganze Heere auszukämpfen hatte. ... Er führte seinen jugendlichen Schlingel zwar über den ganzen europäischen Kontinent; aber ... der Russe und der Deutsche, der Türke und der Spanier sind bloß die Prügeljungen, um die Hiebe abzufangen, die John Bull von Rechts wegen hätte bekommen sollen. ... Im Spiegel der satirischen Dichtung sollte sein Volk zur Besinnung kommen.“ Ähnlichkeit der Absicht und der Aufgabe bei völliger Unähnlichkeit der Dichtercharaktere. Kläng' es nicht zu gewagt, möcht' ich sagen, „Peer Gynt“ ist ein „Don Juan“, geschrieben von einem Carlyle.

In der erwähnten Briefstelle wird das englische cant mit Lüge wiedergegeben, weil unsere Sprache für diese besondere insulare Schattierung der Lüge kein eigenes Wort bietet. Es wäre ein lohnender Versuch für den Völkerpsychologen, die verschiedenen nationalen Färbungen der Lüge vergleichend zu studieren. Daß der Romane anders lügt als der Germane, fällt schon dem gewöhnlichen Zeitungsleser auf, der über die Berichte der französischen Kammerverhandlungen lächelnd den Kopf schüttelt und nicht begreift, wie gebildete Menschen solche Dinge zu sagen, solche Dinge mit Beifall anzuhören vermögen. Aber auch in Italien wird anders gelogen als in Frankreich oder Spanien, in Deutschland anders als in England oder in skandinavischen Ländern. Ibsen sucht im „Peer Gynt“ das Wesen und die Wurzel der besonderen norwegischen Lüge bloßzulegen.

Don Juan ist ein aristokratisches Gewächs, Adam Homo Pfarrerssprößling, Peer Gynt Bauernsohn. Daß Peers Vater notgedrungen zuletzt Hausier-Handel getrieben, ändert daran nichts. Einen verliederten Bauernhof hinterläßt er ihm, unter Bauern

wächst Peer auf, um Bauerntöchter freit er, in seine Bauernheimat kehrt er am Ende eines bunten Abenteurerlebens wieder zurück.

Die Norweger betrachten sich jetzt noch mit Vorliebe als Bauernvolk. Man hört Damen in Gesellschaft ihre „bäuerliche" Herkunft hervorheben und der Storthingspräsident wurde mir mit rühmender Betonung als Bauer bezeichnet. Auf dem norwegischen Parnaß ist darum, so lang ihn die nationale Romantik beherrschte, eine wahre Bauernvergötterung im Schwang gewesen. Vinje war einer der ersten, die dagegen wirkten, und er richtete seine Angriffe gerade auf das dichterisch wertvollste Erzeugnis jenes Geschmackes, die Björnsonsche Bauernnovelle. Allein bloße Kritik vermag wenig gegen die lebendige Darstellung eines echten, dazu im besten Sinne volkstümlichen Dichters: Björnsons „unwahre" Auffassung konnte nur auf dichterischem Gebiete von einem Ebenbürtigen mit gleichen Waffen niedergeschlagen werden. Zu dieser nationalen und notwendigen That hielt sich Ibsen berufen.

Schon im „Brand" hatte der Kampf begonnen. Alle früheren norwegischen Dichter schildern nur die Schönheit, nicht die Schrecken der heimatlichen Natur, und auch Björnson hatte nur in einer kleinen Erzählung, „Blakken", die Stätte seiner Kindheit, die unwirtliche Pfarrei Kvikne, kurz beschrieben, hatte sich aber dann den berühmten herrlichen Gegenden des Landes zugewandt. Ibsen, als der erste, entwirft das Bild der rauhesten, unfruchtbarsten Gebirgsgegenden. Und mit der schönen Umrahmung verschwand der ideale Bauer. Der armselige Bewohner der Einöden, der nur die vierte Bitte des Vaterunsers unabläßig zum Himmel schreit, dessen ganzes Dasein im madstræv, im harten Kampf ums tägliche Brot verläuft, wurde zum „wirklichen" norwegischen Bauern, zum wahren Vertreter des Volkstums. Aber noch war da nur ein allgemeiner Gegensatz aufgestellt; das genügte nicht; im Einzelnen, in jedem Punkte sollte dem glänzenden Schein die heilsam-unerfreuliche Wirklichkeit entgegen gesetzt werden. Und so wurde „Peer Gynt", was sich Zug für Zug nachweisen läßt, ein vorbedachtes Gegenstück zu „Synnöve Solbakken" und „Arne".

L'auteur de Synnœve Solbakken présente les défauts de ses compatriotes comme des qualités; Ibsen accentue les défauts de leurs qualités (Ehrhard). Auch der heutige Norweger ist noch stark und streitbar wie seine Ahnen, meint Björnson und führt uns mit kaum verhehltem Stolze den Thorbjörn als stärksten und siegreichsten Kämpen des Kirchspiels vor. Gemeine Rauflust und Prahlerei, rohe Prügeleien! — sagt Ibsen dagegen, und damit man nur ja bemerke, daß Peer Gynt nichs anderes sei als Thorbjörn ohne „poetische" Beschönigung, wählt er Ort, Gelegenheit und Vorspiel zu einer Rauferei gerade so wie in der Novelle. Peer und Thorbjörn erscheinen unerwartet auf einer Hochzeit, beide werden zum Trinken aufgefordert und dann von den Burschen, die ein Schauspiel haben wollen, gestichelt und angetrieben. Der Gegner und Nebenbuhler um die Meisterschaft verlangt den Entscheidungskampf hier wie dort fast mit denselben Worten, die Alten mischen sich drohend und mahnend ein u. s. w. In beiden Fällen wird auch dem Bräutigam „nicht so große Freude, als es scheint," denn die Braut ist einem andern zugethan und nimmt ihn nur gezwungen. Je bemerklicher die Ähnlichkeit in all den Umständen, desto schärfer tritt der moralische Unterschied hervor. Thorbjörn kämpft nur schwer gereizt und wo er eigentlich nicht anders kann, Peer möchte gleich jedem, der ihm zuwider ist, das Messer in den Leib rennen; Thorbjörn prahlt nur gelegentlich im Zorne, Peer prahlt immer, mit Lust und aus Gewohnheit; Thorbjörn ist im übrigen ein tüchtiger Mensch und fleißiger Arbeiter, Peer allezeit ein unverbesserlicher Tagdieb. Was fehlt dem handfesten, ein wenig trotzigen, aber im Grunde guten Sohne des Volkes anders als die richtige Leitung? Laßt ein treffliches Mädchen Macht über ihn gewinnen, sagt Björnson, und ihr werdet Wunder sehen. Ich zeig' euch, was ihr sehen werdet, antwortet Ibsen, und folgt wiederum zunächst Schritt für Schritt dem Vorgänger, um recht klar zu machen, wo Björnsons Pfade von der Wirklichkeit abbiegen ins romantische Land. Solvejg, die Peer Gynt unverdienter Weise ihre Liebe schenkt, ist Synnöve Solbakkens Zwillingsschwester, von demselben

mildsonnigen Wesen, das die Namen andeuten. Die Eltern beider sind „Leser," d. h. fromme, viel in der Schrift lesende Haugianer und blicken abgünstig und voll Mißtrauens auf die schlagfertigen Verehrer ihrer Töchter. In beiden Mädchen erstarkt trotzdem die Liebe zu den wilden Burschen mehr und mehr und überwindet jedes innere und äußere Hemmnis. Hier aber endet die Ähnlichkeit. An Thorbjörn wird das Werk der Läuterung vollbracht, obwohl die zurückhaltende Synnöve ihn ihr Gefühl nur ahnen läßt; an Peer Gynt vermag die Liebe nichts zu ändern und nichts zu bessern, obgleich Solvejg, allein ihrem Herzen folgend, Vater und Mutter aufgiebt, um das Los des Verfehmten, aus der Gemeinde Ausgestoßenen zu teilen.

Wenn Thorbjörn seine Arbeit gethan hat, legt er sich auf den Rücken in das rotbraune Haidekraut, die Hände unter dem Kopf, und schaut hinauf in die laubreichen Kronen und zwischen ihnen durch in den blauen Himmel. Dann vernimmt er, was die bewegten Wipfel einander zurauschen, die Bäume reden wie die Menschen und es giebt eine richtige Geschichte. Der Norweger ist ein phantasiereicher Träumer, ein Stück von einem Dichter, ja, er kann ein ganzer Dichter werden, behauptet Björnson und beschreibt die Entwicklung dieses Triebes der Volksseele in einer zweiten schönen, mit Gedichten durchwobenen Erzählung: „Arne". Solch ein begabter Naturbursche liebt Sagen und Märchen und Heldenlieder und befindet sich „mehr in der Gewalt unwillkürlicher Gedanken" als er weiß. Mehr als er weiß, bestätigt Ibsen, dem Thorbjörn und Arne zu einer Person, zum gefälschten Typus der Nation zusammenfließen, und anders als dergleichen romantische Schmeichelredner glauben machen wollen. Sein Trachten — gemeiner Eigennutz, sein Dichten — unwürdige Selbsttäuschung. „Peer, du lügst!" ruft die erste Zeile dem norwegischen Volke zu.

Thorbjörn und Arne sind in sich verschlossene, wortkarge Naturen. Die Wortkargheit hatte ja Björnson als nationale Eigentümlichkeit entdeckt und nicht zum wenigsten durch deren geschickte litterarische Verwertung sein Glück gemacht. Peer Gynts Zunge hin-

wiederum steht nicht still, nichts kann er für sich behalten, an allem und an allen muß er seine Redekunst versuchen. Merkwürdige Gegensätze! Björnson, der viel und lebhaft spricht, hebt am Norweger die Schweigsamkeit hervor, Ibsen, der die Worte wägt und zählt, schilt ihn Schwätzer, Aufschneider, Faselhans.

Die Schilderungen im Ganzen verglichen sind wohl beide einseitig. Der Eine betrachtet und zeichnet seinen Gegenstand von der Lichtseite, der Andere gegen das Licht. Jener bringt nur da und dort ein modellierendes Schattenfleckchen an, dieser sieht alles scharf begrenzt, aber völlig dunkel. Die Stellung gegen das Licht hatte Ibsen nicht gewählt, sie ergab sich von selbst. Wenn sein nach Schönheit verlangendes Auge auf der besonnten Pracht des Südens weilen wollte, schob sich immer wieder die Heimat in dunkelscharfem Umriß dazwischen. Peer Gynt ist auf Ischia und in Sorrent entstanden.

2.

So vollkommen ist es Ibsen gelungen, seinen ursprünglich als Vertreter des norwegischen Volkes gefaßten Helden sich rein menschlich ausleben zu lassen, daß selbst die kluge Camilla Collett über die „Idee", von der er hier wie immer ausging, getäuscht wurde. Man komme beständig auf die Nationalität zurück, schreibt sie, der Ibsens Held angehöre. Peer Gynt sei aber keine nationale Figur, sondern „schlechtweg der Mann", wie heutige Verhältnisse ihn formten. Größeres Lob konnte dem Dichter nicht gespendet werden: auch hier die Menschheit im Menschen.

Der Eindruck des Typischen wird nicht durch Verallgemeinerung erreicht, sondern durch das Gegenteil, durch Herausarbeiten des Eigentümlichen, Persönlichen. Die klassische Tragödie der Franzosen gelangt durch Abstraktion nur zum Schablonenhaften und läßt uns kalt; wir betrachten Shakespeare's so ganz besondere, einzige Helden, einen Hamlet, einen Lear, und das Geschick der Menschheit erschüttert unsre Seele.

Ibsen, als moderner Dichter, bietet nicht nur des Persön-

lichen die Fülle, er sammelt und ordnet die mannigfaltigen Züge unter gewissen Gesichtspunkten, er stellt begründend dar. Wie sich in Brands Charakter von den Eltern Ererbtes und Angewöhntes unterscheidet, so ist Peer Gynt ein Erzeugnis des Angestammten und der Erziehung oder vielmehr Vernachlässigung. Vom Vater wird auch hier nur erzählt, die Mutter wiederum, deren Einfluß auf das Kind größer ist, lernen wir von Person kennen.

Jon Gynt, der verstorbene Vater Peers, hat es meisterlich verstanden, dem Gelde, das der Großvater erworben, Füße zu machen. In allen Kirchspielen unbesehen Grund und Boden kaufen, in vergoldeten Wagen fahren, Gastereien halten, bei denen der Übermut Flaschen und Gläser an der Wand zerschmettert, das ist seines Thuns und Treibens gewesen. Verlangt das Söhnchen, mit einem Gießlöffel spielend, ein wenig Blei, drückt man ihm einen Silberthaler in die Hand. Lobt ein durchreisender Pfarrer Peterchens Verstand, empfängt er von dem geschmeichelten Wirte Pferd und Schlitten zum Geschenk. Dies Leben in Überfluß ist dem verzogenen Jungen gar herrlich eingegangen, und das Großthun und Sichbrüsten zur zweiten Natur geworden. Und als die Herrlichkeit dann ein frühes Ende gefunden, da ist ihm die verwichene, als Ziel seiner Sehnsucht, zur künftigen geworden, zu einem Zukunfts-„Kaisertum“, das einem so begabten und berufenen „Prinzen“, für den er sich ansehen gelernt, nicht entgehen könne.

Probst und Kapitän als tägliche Gäste, die zugleich mit dem Reichtum auf Nimmerwiedersehen verschwinden — der freigebige Vater, der schließlich mit dem Hausierkasten umherziehen muß: das ist, wie wir wissen, ein Kapitel aus des Dichters Jugendgeschichte, doch an dieser Stelle künstlerisch frei verwertet. Aus anderem Metall, obzwar Sohn eines verarmten Hauses, ist der Dichter wie Brand unter seines Schicksals Hammerschlägen zur Entsagung und zum Lebenskampfe gestählt worden.

Hat Peer Gynt die eitle Selbstsucht, den Hang zu Wohlleben und Glanz vom Vater, so ist die bewegliche Einbildungskraft ein Erbteil von der Mutter Aase (gesprochen Ohße). Gleich die

Eingangsszene liefert ein Beispiel von der merkwürdigen Erregbarkeit ihrer Phantasie. Mit zerrissenen Kleidern kommt Peer aus den Bergen heim und erfindet, ihr Schelten zu beschwichtigen, die unglaublichste Geschichte: wie er rittlings auf einen angeschossenen Renntier-Bock niedergesessen, ihn vollends mit dem Messer zu töten; wie das Tier, jählings aufspringend, mit ihm einen fürchterlichen Todeslauf begonnen über den schmalen Grat eines Bergrückens — rechts und links unten die See; wie der Bock vor einem Schneehuhn gescheut und samt dem unfreiwilligen Reiter hinabgesetzt habe in die Tiefe, in den dunklen Fjord, aus dem sich beide dann schwimmend gerettet. Anfangs spottet Aase der handgreiflichen Lügen, aber mehr und mehr wird sie von der lebhaften Schilderung gepackt, sie sieht alles mit Augen, den Ritt — den Sprung, der Atem stockt ihr vor Schrecken. Erst eine spöttische Wendung des selbstzufriedenen Erzählers löst sie aus dem Banne des Gehörten. Und trotzdem ihr nun bewußt wird, daß der Unverschämte nur ein altes Märchen mit kecker Ausschmückung sich angeeignet hat, rühmt sie später gegen andere Peers Jägerstücklein mit dem Bock, ja auf dem Sterbebette noch gedenkt sie dieses Abenteuers ihres Herzensjungen, als hätt' er's wirklich bestanden.

Solcher Macht der Phantasie über die Wirklichkeit hat die charakterschwache Frau in sich und ihrem Kinde von Anfang an allen Vorschub geleistet. Der Vater ein Säufer, die Mutter toll, kein Wunder wird der Junge ein Tropf, muß Peer mit eignen Ohren von den Kirchspielleuten hören. Wenn Jon auf endlosen Rundfahrten Hab und Gut verzechte, saß sie, unfähig zum Widerstand, mit dem kleinen Peer zu Hause und wußte sich nichts Besseres, als zu vergessen.

> Dem Schicksal ins Aug' sehn, statt sich zu fügen,
> Das ist so häßlich; man hält sich doch gern
> Die Sorgen und trüben Gedanken fern:
> Der eine mit Branntwein, der andre mit Lügen.

Sie hat sich denn mit Märchen drüber weggeholfen, hat sich und dem Kind immer wieder mit Prinzen und Trollen, mit Entfüh-

rungen und allerhand Abenteuern zu schaffen und zu denken gegeben. Und nur allzusehr sind „die Teufelsgeschichten“ in ihr und ihm haften geblieben.

Not und Verlassenheit haben die beiden gelehrt, zusammenzuhalten, Aase hängt mit wahrer Affenliebe an ihrem Peer. Sie schilt und schmäht in heller Wut über den Schwindler und Faulpelz, reißt ihn an den Haaren und will ihm mit dem Stock zu Leibe, aber es ist nur Zorn aus Enttäuschung, aus gekränktem Stolz, nur Strohfeuer. Er könnte überall der Erste sein, wenn er wollte. Kommt er von einer Schlägerei, jammert sie über den Raufbold; klagt er zum Scherz, als wär' ihm übel mitgespielt worden, jammert sie noch mehr, daß er sich habe prügeln lassen. Wie Peer mit der entführten Ingrid auf den Armen vor den Augen der Hochzeitsgäste eine steile Felswand emporflüchtet, schimpft sie wütend zu ihm hinauf, er möge den Hals brechen, ruft aber gleich angstvoll nach: tritt vorsichtig auf! fleht Gott um seinen Schutz an und wendet sich trotzig gegen den Brautvater und alle, die ihn bedrohen. Später weint sie und freut sich doch zugleich: es ist eine schändliche That, aber doch eine That! Freilich, wer hätte gedacht, daß die dummen Märchen, worin dergleichen wohl geschieht, ihn so anstecken würden. Alles wird ihr zur Strafe dafür gepfändet und sie gerät durch den Sohn in die äußerste Bedrängnis; aber das will sie nicht Wort haben. Wenn ihr Junge wirklich etwas verbrochen hat, so ist der Teufel daran schuld oder der Branntwein. Heimlich schafft sie dies und das für ihn bei Seite; es ist zwar Sünde, aber der Priester wird ihr das schon vergeben — mit dem andern. Und gegen Peer wird der liebe Gott nicht zu hart sein; er ist ja ein so vortrefflicher Junge. Auf dem Totenbette noch fürchtet sie, ihn zu streng gehalten zu haben!

Wie durch einen Schleier scheinen auch hier Jugendeindrücke durchzuschimmern, ohne daß man doch Aase als Porträtstudie auffassen dürfte. Nur der Dichter selbst könnte den Schleier lüften.

Peer liebt die Mutter, der er so ähnlich ist, in seiner Art, sucht sie zu begütigen, einen Kuß von ihr zu erlangen, wenn sie

schilt, treibt Possen mit ihrem würdelosen Zorn — immer gutmütig, doch ohne alle Achtung. Sie ist, eh er Solvejgs Liebe gewinnt, sein einziger Freund, das fühlt und vergilt er, wie er es kann und wie sie es verdient. Die Szene ihres Hinscheidens (Ende des 3. Aktes), ein Gegenbild zum Tode der Mutter Brands, rückt das beiden Gemeinsame und ihr darauf sich gründendes Verhältnis zu einander abschließend ins hellste Licht. Aase erkaltet schon an Händen und Füßen, da tritt Peer, der geächtete Brauträuber und Flüchtling, bei Nacht verstohlen in die kahle, nur vom Herdfeuer erleuchtete Stube. Da die Kranke vom nahen Ende zu reden anfängt und von ihrem Sarge — einen goldbeschlagenen möchte sie haben, wenn sich's machen ließe — sucht der Sohn seine und ihre Gedanken abzulenken. „Dem Schicksal ins Aug' zu sehn, das ist so häßlich" — lieber plaudern, um zu vergessen, was beunruhigt und quält und verstört. Nun sitzt er auf das Bettende, wo die Mutter so oft bei ihm gesessen, — und damals stellte das Bett einen Schlitten vor, und die Mutter hielt einen Stock in der Hand als Peitsche und eine an den Stuhl gebundene Schnur als Zügel, und im Fluge ging's dahin nach dem Märchenschloß Soria Moria östlich von der Sonne und westlich vom Mond. „Weißt du noch, Mutter?" Und um ihr über Schmerzen und Klagen wegzuhelfen, wirft er flugs eine Schnur über den Stuhl, auf dem die alte Katze schläft, und schwingt den Stock — und wieder saust das Gefährte dahin. Der armen Alten klingt und braust es in den Ohren — ja das sind die Schlittenglocken und die rauschenden Tannen; es blinkt und blitzt ihr vor den Augen — das sind die leuchtenden Fenster des Schlosses und drinnen tanzen sie und Sankt Peter tritt heraus, ja Gott Vater selbst, Mutter Aase zu bewillkommnen. Aber warum ist sie so still? Peer wendet sich um: — sie ist tot. Mit einem „Dank für alles" schließt er ihr die Augen und drückt seine Wange an ihren kalten Mund, daß auch sie ihm mit einem Kuß danke für die letzte Fahrt. Dann geht er in die weite Welt, das Begräbnis der Nachbarin überlassend.

Peers Gefühle für seine Mutter, wie wenig tief sie auch wurzeln, erweisen doch, daß sein Herz nicht von vorne herein unfruchtbares Erdreich gewesen und, sorgfältiger gehegt, wohl reicher getragen hätte. Sie bereiten uns vor auf das schnelle Aufkeimen, aber auch auf das frühzeitige Abwelken seiner Liebe zu Solvejg.

Das Führende und Bewegende, die eigentliche Handlung der ersten drei Akte, bildet, ob sie gleich verhältnismäßig geringen Raum einnimmt, die Geschichte dieser Liebe.

Zum erstenmale begegnet ihm das Mädchen auf jener selben Hochzeit, die der Anlaß zu seiner unsinnigen That wird. Vor einem Jahr erst eingesegnet, fromm erzogen und nicht an viele Menschen gewöhnt, blickt sie schüchtern auf die weiße Schürze und ihre Schuhe nieder, mit der einen Hand der Mutter Rockfalten fassend, das ins Tüchlein geschlagene Gesangbuch in der andern. Schnell redet Peer den Vater an und holt sich die Erlaubnis mit ihr zu tanzen: sie sind indflytterfolk, aus einem andern Kirchspiel Eingewanderte, sie wissen nicht, wen sie vor sich haben. Niemand sonst will es ja mit ihm halten, weder Dirnen noch Burschen. Der echte Sohn aus verkommener Familie, hat er alles gethan, den schlechten Ruf der Eltern an seinem Teil zu verdienen, als Rauf- und Maulheld die Geringschätzung zu überbieten. Wo er sich nähert, schweigt man; entfernt er sich, schauen sie ihm höhnisch lächelnd und flüsternd nach. Könnt' er ihnen nur die Verachtung mit einem Schlächtergriff aus der Brust reißen! Doch Geduld, er wird noch alles Volk beschämen, wird einmal in nie gesehener Märchenpracht daherreiten, den Erstaunten, ihn Umjubelnden Gold hinstreuen wie Kieselsteine! — Einstweilen aber steht er im zerrissnen Rock, ungeladen, ungelitten unter den geputzten Gästen, weniger um der Braut willen gekommen, die ihn heimlich liebt, als um auch bei Tanz und Fest und beim Vergessen schaffenden Bechern mit dabei zu sein. Da wirkt Solvejgs liebliche Erscheinung unerwartet mächtig auf sein besseres Selbst; bald kann er kein Auge von ihr lassen, ja schiebt den erst gierig gewünschten Branntwein zurück. Doch wie er ihr die Hand reicht

zum schon bewilligten Tanz und seinen Namen nennt, zieht sie die ihre weg und geht unter einem Vorwand von ihm.

Finster giebt er nun nach und leert die von den Streitlustigen ihm aufgenötigten Flaschen, bis er „in Zug kommt“ und sie ihn umdrängen: Was kannst du alles, Peer? Erzähl' uns, erzähl'! O, er kann den Teufel rufen, ihn in eine Nuß bannen, kann durch die Luft reiten, daß das ganze Kirchspiel ihm zu Füßen fallen soll. . . Lautes Gelächter, Spott und Drohungen sind die Antwort. Aber Solvejg tritt wieder aus dem Hause, und sogleich geht er zu ihr mit leuchtenden Augen, seine Bitte zu wiederholen. Sie will nicht: „Du hast getrunken!“ „Du schämst dich nur, weil ich aussehe wie ein Bettler.“ „Nein, das thust du nicht“ — der hübsche, starke Bursche hat ihr immerhin schon gefallen. „Ich habe nur getrunken, weil du mich gekränkt hast. Komm' nun!“ Nein — sie darf nicht — der Vater! Zornig raunt er ihr ins Ohr, er werde sich um Mitternacht in einen Wehrwolf verwandeln und sie quälen, wenn sie nicht mit ihm tanze, — und plötzlich wieder umschlagend, ängstlich: „Tanz mit mir, Solvejg!“ „Nun warst du häßlich“, sagt sie und läßt ihn stehen.

Das Maß seines Trotzes ist voll. Ingrid, die Braut, habe sich eingeschlossen, klagt der Tölpel von einem Bräutigam, ob Peer nicht Rat wisse. Augenblicklich weiß er Rat: er entführt das Mädchen — um die allzu Willfährige am andern Morgen schon in der Einsamkeit des Gebirges ernüchtert von sich zu stoßen.

Die Roheit seiner Handlungsweise steht hier in eindrucksvollem Gegensatze zum edlen Beweggrund. Hast du Schüchternheit in den Augen, herrscht er die Flehende an, kannst du nein sagen, wenn ich bitte, wird Feiertag in der Seele, wenn man dich ansieht? Wie erst den Branntwein, verschmäht der verachtete Lumpenprinz ihren reichen Besitz um einer reinen, neu erwachten Neigung willen. Mehr und mehr scheint es die lichte Macht über ihn zu gewinnen, denn da Ingrid, ihn voll Haß verlassend, zurückruft, er werde den Frevel an ihr teuer büßen müssen, antwortet er nur, die teuerste Buße wäre noch billig.

Wieder bekundet Ibsen den Glauben an das Heilsame, Stärkende der Verfolgung. Mit Büchsen und Stangen ziehen die empörten Bauern wider Peer aus und das leiht ihm für den Augenblick Bärenkraft. Stark genug fühlt er sich, den Bergstrom zu stemmen, die Fichten mit den Wurzeln auszureißen. Das ist Leben und Lust, das härtet, fort mit den wässrigen Lügen! Allein die Selbsterkenntnis, nur ein leichter Anflug, schwindet so rasch wie sie gekommen, und die aufgeregte Kraft entlädt sich bei der ersten Gelegenheit in wüster Ausschweifung. Mit drei liebestollen Sennerinnen jagt und jauchzt er gen Abend, wenn die Schatten länger werden, über die Höhen hin:

Finstern Sinnes in frecher Lust,
Lachen im Auge mit weinender Brust.

Das ist Gewissensbetäubung, Reue ohne sittlichen Rückhalt, ähnlich, wenn auch weniger titanisch, wie die der Byronschen Helden, Trotz und Verzweiflung gemischt, im Grunde Selbstliebe und Selbstvergebung.

Von den Sennerinnen aufs neue mit Met trunken gemacht, irrt Peer bei Sonnenuntergang im Hochgebirge umher. Ein glühender Ring preßt ihm die Schläfe, die ganze Natur nimmt ein gespenstisches Aussehen an, Palast um Palast steigt auf in blauender Pracht, die Bäume werden zu Riesen mit Reiherfüßen. Dann leuchtet ein schöner, lichter Gedanke aus dem Wirrnis seiner phantastischen Vorstellungen. Zwei braune Adler segeln hoch über ihm in Lüften:

Ich will mit! Ich will rein mich baden
In sausender Lüfte Strom!
Will mich läutern im Taufborn der Gnaden,
Im strahlenden Himmelsdom!

Eines so inbrünstigen Aufschwungs zeigt sich der Phantasiebegabte fähig, aber der Fittich trägt nicht, sogleich sinkt er wieder zur Erde herab. Seine Sehnsucht ist überall nichts als der Wunsch nach Befreiung aus einer peinigenden Lage, seine Luftschlösser haben alle die Begierde nach einem mühelos zu erreichenden

Glücke zum Grundstein. Kein Gedanke mehr an Solvejg in diesen abenteuerlichen Träumen von einem Kaisertum jenseits der See; nichts sinnt er aus, was ihm für sie gelingen, was sie an seiner Seite genießen möchte; wie stets vorher, krönt er im Geiste nur sich selbst. Dagegen mischen sich Jugenderinnerungen in das Bild — Festlichkeiten im Vaterhause — des Probstes Trinkspruch auf den Gyntischen Stammhalter,

— der da widerhallet im Saal:
Von Großem bist du gekommen,
Peer Gynt, und wirst Großes einmal!

Begeistert von sich und dem Ausblick in die glänzende Zukunft, rennt er blindlings gegen einen Felsblock, stürzt nieder und bleibt liegen. —

Bis hieher wandeln alle Personen und vollzieht sich alle Handlung auf festem Boden in Alltagsbeleuchtung. Das Märchenhafte spukt nur durch Peers Kopf, mit solcher Lebhaftigkeit freilich, daß er selbst nicht immer klar weiß, ob „Traum ein Leben" sei oder „Leben ein Traum". Die nächsten Auftritte nun spielen im Fabellande. Stets wird jedoch das Symbolische der Gestalten und Geschehnisse durchgefühlt und das aus dem Märchen Entlehnte dient schließlich nur als Mittel zum Zweck, zur Projicierung seelischer Vorgänge auf die Bühne.

Peers Untreue gegen Solvejg, d. h. gegen alles Bessere in ihm, schon zur That geworden in der Begegnung mit den Sennerinnen, wiederholt sich, wenn er einer Trollprinzessin, der „Grüngekleideten", beim ersten Anblick mit Liebeswerbung folgt bis in ihres Vaters unterirdisches Reich. Und dann, in der schlimmen Nacht, wo er ganz in die Gewalt der Kobolde, d. h. in die seiner niedern Begierden und Leidenschaften verfällt, empfinden wir, wie er tiefer und tiefer von der reinen Geliebten wegsinkt. Sie aber ist doch im Geiste immer in Treuen um ihn. Gleich nach seiner Flucht hat sie Aase im Gebirge nach ihm suchen helfen, und eher noch wird die eitle Mutter müde von ihm zu erzählen als Solvejg zu hören. In der höchsten Bedrängnis fühlt er es auch

jedesmal, auf wessen Beistand allein er bauen kann. Erst ruft er nach der Mutter, und sogleich verschwindet das Trollenreich beim Klang der Kirchenglocken, die Aase läuten läßt, und zum andernmale gedenkt er innig der Geliebten und rettet sich durch den Gedanken an sie im Kampfe mit einem Ungeheuer, dem „großen Krummen", das gleichsam noch als letztes und mächtigstes Hindernis sich hinstreckt vor der Thüre der Oberwelt, des lichten Tages und seiner wieder zu erlangenden Menschlichkeit.

Und wieder ist sie ihm nahe nach beendetem Kampf bei Sonnenaufgang und sendet Speise und Trank dem erschöpft vor der Almhütte Liegenden. Helga, ihr Schwesterchen, bringt die Labung, während sie sich hinter der Hausecke verbirgt. Er darf auch keinen Versuch machen, sie zu erreichen, nur aus der Ferne ihr gestehen, wo er die Nacht gewesen, dann eilt sie von dannen. Rasch holt er einen silbernen Knopf aus der Tasche, des Kindes Fürsprache zu gewinnen, läßt es hart an und fleht gleich wieder sanft: „Bitte sie, daß sie mich nicht vergißt!"

Mit dieser wortknappen, in ihrer Einfachheit stimmungsvollen Szene schließt ein größerer innerer Abschnitt der Liebesgeschichte und ein äußerer Abschnitt des Stückes. Nach und neben der unvergleichlichen Schilderung der Agnes ist Solvejgs, des weltfremden, wohl behüteten, zarten Mädchens Liebe zu dem wilden, verlotterten Peer in Ibsens Dramen eines der schönsten und rührendsten Gemälde weiblicher Hingebung, alles überdauernder Treue, großherziger Gesinnung ohne Wunsch nach Dank und eigenem Glücke. Vom Schlusse abgesehen, der die Erinnerung an Gretchen weckt, gemahnt sie durch Artung und Schickung mehr an eine andere berühmte Gestalt deutscher Poesie, an das Käthchen von Heilbronn. Wie jenes visionäre Kind, nur alles moderner und schlichter aufgefaßt, wird auch sie, schier willenlos einer geheimnisvollen Stimme, einer höheren Macht gehorchend, zu dem Manne geführt, sich ihm zu ergeben als dem unbedingten Gebieter über Leben und Schicksal.

Zu Beginn des dritten Aktes ist es Winter geworden und Peer haust immer noch im Walde. Es glückt ihm nicht mehr,

sich durch die alten Hirngespinnste über Hunger und Entbehrungen wegzutäuschen. Er hat ungewohnte Arbeit thun müssen, Bäume fällen zur selbstgezimmerten Hütte, und eben ist er beschäftigt, noch einen großen Holzriegel an die Thüre zu schlagen, da kommt sein holdes Mädchen in der Abenddämmerung auf Schneeschuhen über die Haide, ein Tuch um den Kopf geschlungen, ihr Bündelchen in Händen.

Solvejg.

Gott segne die Arbeit! Mußt mich nicht vertreiben.
Ich komm' ja gerufen, so laß mich denn bleiben.

Peer.

Solvejg! Kann ich glauben —? Du bist es, ja!
Und du fürchtest dich nicht und du kommst mir so nah?

Solvejg.

Botschaft von dir bracht' Helga das Kind,
Heimliche Botschaft brachte der Wind.
Was deine Mutter sprach — jegliches Wort
Klang mir in Träumen nach, drängte mich fort.
Tage so leer und schwer, Nächte beklommen
Brachten die Botschaft: nun müßt' ich kommen.
Ich konnt' nicht von Herzen mehr lachen noch weinen,
Als wär' mir das Leben versiegt bei den Meinen.
Ich wußte nicht klar, wie dir stünde der Sinn,
Ich wußte nur klar, was mich rief und wohin.

Peer.

Und dein Vater?

Solvejg.

Auf Gottes weiter Erd'
Ist mir fürder nicht Vater noch Mutter beschert.
Hab' gelöst mich von allen.

Peer.

Solvejg! Um mein —
Um zu mir zu kommen?

Solvejg.

Zu dir allein.
Du bist mir nun alles, Freund und Berater.

(Weinend.)

Ach, die Schwester verlassen war schwer genug,
Doch schwerer noch fiel mir die Trennung vom Vater,

Doch am schwersten von ihr, die am Herzen mich trug.
Nein, verzeih mir Gott, 's ist mir am schwersten gefallen,
Mich zu trennen von ihnen allen — allen.

Peer.

Und kennst du mein Urteil? Verstoßen, gemieden!
Von Haus und Heimat für immer geschieden.

Solvejg.

Meintest du, daß ich für Gut und Geld
Mich von allem Liebsten getrennt auf der Welt?

Peer.

Und weißt du den Bannspruch, verlesen dabei?
Vorm Walde draußen bin ich vogelfrei.

Solvejg.

Auf Schneeschuh'n lief ich fort; wußt' nicht ein noch aus;
Wohin des Wegs, sie fragten; ich sagte nur: nach Haus.

Peer.

Weg denn mit allen Klammern und Planken!
Nun brauch' ich keinen Riegel gen Trollen-Gedanken.
Trittst du herein, mit dem Schützen zu leben,
So weiß ich, wird Segen die Hütte umgeben.
Solvejg, laß dich ansehn! — so! — nicht zu nah!
Nur ansehn! — Nein, wie lieblich stehst du da!
Laß dich heben, Liebste. Wie bist du leicht und fein!
Darf ich dich tragen, nie werd' ich müde sein.
Will dich nicht beschmutzen; mit gestrecktem Arme
Halt' ich weit dich von mir, du Holde, du Warme!
Daß ich dich könnte locken — nein, wer hätt' es gedacht!
O — aber mein Sehnen warst du Tag und Nacht.
Hier, sieh nur, hab' ich gezimmert für mich; —
Das reiß' ich wieder ein, du; 's ist zu gering für dich.

Solvejg.

Gering oder prächtig, — hier heimelt mich an.
Wie leicht sich's hier atmet, streicht der Wind durch den Tann!
Drunten war es schwül und die Brust so beengt,
Ja, es ist auch das, was mich fortgedrängt.
Doch hier, wo ich höre der Fichten Gebrause —
Wie Gesang in der Stille! — hier bin ich zu Hause.

Peer.

Und weißt du das gewiß? 's gilt dein Leben und Glück!

Solvejg.

Der Weg, den ich gegangen, führt niemals zurück.

Peer.

So hab' ich dich, Solvejg! Tritt über die Schwelle!
Flink für den Herd schaff' ich Brennholz zur Stelle.
Traulich soll es leuchten und hell die Hütte zieren.
Warm sollst du wohnen und niemals sollst du frieren.

(Er schließt auf, Solvejg tritt hinein. Er steht eine Weile still, dann lacht er laut auf vor Freuden und springt in die Höhe.)

Meine Königstochter! Gefunden, gewonnen!
Hei, nun wird mein Königsschloß von Grund auf neu begonnen!

Aber schon stellt sich die Vergangenheit wider ihn in Gestalt der nun häßlich und alt erscheinenden Trollprinzessin, und die Sünde — daß er ihrer begehrt hat in Gedanken — tritt in einem hinkenden Jungen, seinem und ihrem Sohn, lebendig, verkörpert ihm vor Augen. Die Häßliche wird zugegen sein, wo immer er weilt, für sie hat er mitgebaut, als er sein Obdach errichtet, kein Fluch treibt sie fort, keine Drohung schüchtert sie ein, wenn er mit Solvejg kost, wird sie sich dazwischen schieben, alle Liebe und Freude schändend und verderbend. Solvejg, mein reinstes, lichtestes Gold! klagt Peer. Ja, die Unschuldigen müssen es büßen, höhnt die Hexe:

Sie und ich wollen tauschen und teilen;
Willst du heiraten, Schatz, ei so thu's ohne Weilen!

Ihre Brut, lahm am Schenkel, wie der Vater lahm am Sinn, wirft noch zornig spuckend den Bierkrug nach ihm, dann verschwinden die beiden im Dickicht.

Peer brütet vor sich hin; wohl fühlt er, daß es trotzdem noch einen Weg gäbe zurück zu „ihr" — durch Reue; doch würd' es ein hartes Leben sein und manches Jahr ins Land gehen, bis er sie alle aus den Gedanken vertrieben hätte, die ihn verfolgen und peinigen, Ingrid und die Sennerinnen und die Trollhexe. Trüg' er künftig die Geliebte und wäre sein Arm auch so lang wie die Tannen, immer noch käme sie ihm zu nah und verloren wär' ihr Glanz und ihre Zier. So hält er wieder inne, statt, wozu er schon den Fuß hebt, vor sich selbst bei ihr Schutz zu suchen, zu ihr zu eilen, und nennt es Kirchenschändung, ihr noch einmal zu nahen.

Aus der Thüre fragt sie, ob er komme. Schon bereit zum

Ausweg — „so daß es weder Gewinn werde noch Verlust" — schon zur Flucht entschlossen, erwidert er: du mußt warten. „Ja, warten", sagt sie und nickt ihm zu und wartet — ein Menschenleben lang.

3.

Erscheinen in einem Märchenspiele die Fabelwesen von Anfang an auf der Bühne, so läßt sich mit Goethe sagen: „sind eben da". Erst mitten im zweiten Akt sie einzuführen, mitten in die bis ins Kleinste getreue Abschilderung des Bauernlebens hinein, ohne daß etwas Fremdes fühlbar wird, ohne gewaltsamen Sprung aus einem Bereich in das andere, das gelingt hier dem Stoff und Stimmung beherrschenden Künstler. Den unmerklichen Uebergang bildet die Szene mit den Sennerinnen und der sich anschließende Monolog Peers. Laut rufen die ausgelassenen Dirnen in die Berge nach den Trollen, zu kommen und in ihren Armen zu schlafen. Sie nennen sie bei Namen, halten sie, wie die freche, mit Absicht so deutliche Aufforderung zeigt, für leibhaftig genug. Das wirkt auf die Einbildungskraft, wir würden uns nicht wundern, kämen die Gerufenen alsbald um die Felsecke. Ferner hilft Peers Trunkenheit über die Kluft hinweg. Zunächst mag er und mögen wir glauben, daß ihm all das Seltsame nur im Rausche träume. Während der quälenden Vorgänge bei den Unterirdischen seufzt er nach Befreiung vom Alp: „Ich wollt', ich wachte auf!" und unmittelbar nach ihrem Abschluß, nach dem Kampfe mit dem Krummen, liegt er in tiefem Schlafe und wünscht beim Erwachen einen scharfgesalzenen Hering für seinen Jammer. Aber das ist durchaus kein rationalistisches Wegerklären des Wunderbaren. Sind wir fürs erste daran gewöhnt, haben die Trolle Zeit gewonnen, uns von ihrer Wesenswirklichkeit zu überzeugen, dann darf die Tochter des Bergkönigs, dürfen weiterhin im letzten Akte der Knopfgießer und seinesgleichen ohne vermittelnde Umstände auftreten — alles wohl beglaubigte Sendlinge einer nun schon bekannten Welt.

Es giebt zwei Möglichkeiten, diese Welt der Phantasie mit der gegenwärtigen in künstlerischen Einklang zu bringen. Die eine

ist, dem Menschen, der mit Geistern verkehren soll, bis zu einem gewissen Grade die Erdenschwere zu nehmen, ihn übers Alltagsleben emporzuheben, wie es die Romantiker, Dichter sowohl als Maler, versucht haben; die andere, gerade umgekehrt das Schemenhafte mit menschlicher Körperlichkeit auszustatten, worin die niederländischen und altdeutschen Meister vorangegangen sind. In unserer Zeit hat sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst vor allen Böcklin in realistischer Behandlungsweise der Fabelwelt bemächtigt; auf dichterischem neben ihm und unabhängig von ihm Ibsen im „Peer Gynt". Stuck und Hauptmann folgten auf schon gebahntem Wege. Daß jede Regung, jedes Streben des modernen Geistes während der letzten fünfzig Jahre in Ibsens Werken — und meist da zuerst! — ihren Ausdruck gefunden, wird zu leicht übersehen, weil er bei keiner dieser Bewegungen verweilt, keine zu seiner Besonderheit macht. Erkennen wir die Schranken seines Darstellungsvermögens auf der einen Seite, so dürfen wir auf der andern dieser Allheit die Beachtung nicht versagen.

Schon in Hostrups Komödien und in Ibsens ihnen ähnlichem „Johannisabend" spielen Menschen und Märchenwesen neben einander. Aber dort führt der Verstand, nicht die Einbildungskraft das Wort und bedient sich der Nissen, Feen u. s. w. mit billiger Überlegenheit und billigem Witze bloß dazu, eine litterarische Richtung dem Gespötte preiszugeben. Solches hat nur den geringsten Wert, wenn überhaupt einen. Der wahre Genius — nach Lambs klassischen Worten — verfährt anders: From beyond the scope of Nature if he summon possible existences, he subjugates them to the law of her consistency. Böcklins Centaur, der in einer Dorfschmiede den Huf zur Besichtigung auf den Ambos legt, er leibt und lebt so gut wie der Meister Schmied, der prüfend dabei steht. Ob die Dinge in einem neugeschaffenen Lebenskreise zusammenstimmen, ist die Frage, nicht ob eins und das andre davon in den unsern passen würde. So faßt auch der naive Mensch das Kunstwerk auf als eine Wirklichkeit für sich, und nur einem Gelehrten der Naturwissenschaften konnt' es beikommen, der Kunst

Fabelwesen untersagen zu wollen, weil sich solche anatomisch nicht denken ließen.

Unsere deutschen Romantiker haben die volkstümlichen Märchen vom gestiefelten Kater, vom Ritter Blaubart dramatisiert. Erfüllte nur gleich viel Dichterkraft und ernster Sinn ihre „Spiele“ wie das nordische Werk, sie wären kostbares Gemeingut geworden. Denn bei solchen Fabeln erfreut sich ja auch der neuere Dramatiker des großen Vorteils der Alten: der Stoffwahl aus bekannten Sagen. Ibsens Landsleute bedürfen keiner Erklärung zu „Peer Gynt“, das Befremdliche des Stoffes, das den deutschen Leser zuerst abschrecken mag, ist für sie nicht vorhanden. Der Held und seine merkwürdigsten Erlebnisse sind ihnen vielmehr wohl vertraut aus P. Chr. Asbjörnsens Feenmärchen (Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn).

In alten Tagen, erzählt der nordische Grimm (II, 77) lebte in Kvam ein Jäger und der hieß Peer Gynt. Noch spät im Herbst zog er einmal hinauf ins Gebirge, da längst alle Leute zu Thal getrieben hatten, bis auf drei Sennerinnen. Als er an den Saeter (Sennhütte) kam, wo er nächtigen sollte, war es so finster, daß man die Faust nicht vor den Augen sehen konnte. Plötzlich stieß er auf etwas und wie er darnach faßte, war es kalt und groß und schleimig. „Wer ist das?“ sagt Peer, denn er fühlt, daß es sich rührt. „Ei, das ist der Böig“ (der Bogige, Krumme), antwortet es. Da war nun Peer ebenso klug; aber er ging ein Stück um den Spuk herum, denn irgendwo muß ich doch durchkommen, dacht' er. Da stieß er wieder auf etwas und wieder war es kalt, groß und schleimig. „Wer ist das?“ sagt Peer Gynt. „Ei, das ist der Krumme“, antwortet es wieder. „Ja, ob du nun grad bist oder krumm“, sagt Peer, „durchlassen mußt du mich doch“, denn er merkte, daß er rundum im Kreise ging und daß der Krumme sich um die Sennhütte geringelt hatte. Da schien er ein wenig auszuweichen und Peer kam hinein. Drinnen war es nicht heller als draußen, und wie er sich so an den Wänden entlang tastet, fühlt er wieder das Kalte und Große und Schleimige. „Wer ist das nun?“ ruft Peer. „Ei, das ist der große Krumme“,

antwortet es, und wohin er griff und wohin er sich wandte, überall stieß er auf den Ring vom Krummen. Hier ist nicht gut sein, dachte Peer, denn dieser Krumme ist drinnen wie draußen, aber dem will ich's geben. Er nahm seine Büchse, ging hinaus und tastete sich vorwärts, bis er den Kopf fand. „Was bist du für einer?" sagt Peer. „Ei, ich bin der große Krumme aus dem Etnedal" sagt der Riesentroll. Da schoß ihm Peer Gynt drei Kugeln mitten in den Kopf. „Schieß noch einmal", sagt der Krumme u. s. w. u. s. w. „Der Peer Gynt das war einer", schließt das Märchen, „ein richtiger Lügenschmied und Aufschneider: der erzählte euch die ältesten Geschichten so, als wär' er selbst dabei gewesen."

Hier also fand Ibsen den Grundzug im Charakter seines Helden und zugleich durch den schöpferischen Gedanken, das Ringen mit dem Krummen symbolisch zu verwerten, die Idee zu seinem Werke. Aus derselben Märchensammlung stammt auch ein Teil des übrigen Stoffes und besonders all das Spuk- und Koboldwesen der drei ersten Akte.

Was Peer gleich in der ersten Szene der Mutter als selbsterlebt vorlügt, ist die „alte Geschichte" von Gudbrand Glesne (II, 53). Für die Hochzeit Ingrids war eine andere, die Rundborgs (II, 18) das Vorbild: der Bräutigam ein „Tölpel und Mädchenschreck", die Braut mag ihn nicht; er läuft unter die Gäste und weint, sie läßt sich, noch am Hochzeitstage, von ihrem Geliebten ins Gebirge entführen. Wenn das Zischen und Flüstern der Übelwollenden dem Peer des Dramas durch und durch geht wie das Knirschen eines Sägeblatts unter der Feile, so mag selbst dieser Vergleich von Asbjörnsen (I, 7) entlehnt sein. Den drei frech nach den Trollen rufenden Sennerinnen begegnet schon der Peer des Märchens (II, 43) und jagt sie dem „Thrond im Walberg" und den andern beiden ab. Die Huldren, oft grüngekleidet (II, 86), verheiraten sich mit Menschenkindern, die sie in ihr unterirdisches Reich locken (I, 89, 199). Solchen werden aber, damit sie die kuhähnliche Häßlichkeit der Bergmaid (I, 48, 199, 203)

nicht wahrnehmen, die Augen zum Schielen verdreht (I, 54) und sie müssen die ekelerregenden Speisen der Trollen genießen, Kuhmist, Frösche u. dgl. (I, 52, 54; II, 40, 83) — Umstände, die sich der Dichter nicht hat entgehen lassen. Die in den Berg Entrückten befreit das Geläute der Kirchenglocken (I, 24, 62, 107; II, 21, 38, 41, 74), aber noch im Hinausgehen thun ihnen die Unholde Schlimmes an (I, 200), was auch Peer erfahren muß. Die Trollhexe und ihr Junge mit dem Bierkrug spielen schon dieselbe Rolle in einer Sage (I, 49) und endlich sind die schreckenden Vogelstimmen des dritten und die belebten Garnknäuel des letzten Aufzugs durch Ähnliches der Vorlage (II, 79 und I, 47, 51, 74) angeregt.

Auch Asbjörnsens und Moes „Volksmärchen" — um die Quellenangaben hier vollständig einzureihen — haben Verwendbares ergeben, wie z. B. Peers Lieblingsbeschäftigung, auf dem Herde liegend in der Asche zu wühlen gleich dem norwegischen männlichen Aschenbrödel (II, 1, 4, 21, 27) und Soria-Moria (I, 27), das Schloß östlich von der Sonne und westlich vom Mond (II, 11). Peers lustige Erzählung vom Teufel in der Nuß ist da schon in zwei Lesarten aufgezeichnet (I, 30 und 21). Einzig den Schwank vom Teufel und dem Schwein (5. Akt) hat ein viel älteres Buch beigesteuert, die Fabeln des Phädrus.

Im norwegischen Märchen wird der mythische Gegenstand meist nicht mit Ehrfurcht, ja nicht einmal mit Achtung behandelt, es neigt von selbst zum Humoristischen und zur Satire und bot dem nachschaffenden Dramatiker allenthalben bequeme Handhaben, den Stoff so anzufassen. Dieses Vorteils bediente sich Ibsen auch in der geistvollsten Weise, ohne doch den derben Holzschnittstil besonders der Volksmärchen nachzuahmen. Ob nun die Derbheit mehr den Erzählern oder der Überlieferung Schuld zu geben sei: jedenfalls sind unsere Grimm'schen Märchen durchweg edler, sittiger im Tone gehalten als die oft nur um ein Geringes abweichenden norwegischen Varianten. Grimms drei Spinnerinnen haben z. B. als Merkmale ihres Geschäftes die eine den Platsch-

fuß, die zweite eine große Unterlippe, die dritte einen breiten Daumen davongetragen; Moes drei Muhmen eine lange Nase, Triefaugen und einen dicken Allerwertesten. Oder: die deutsche Königin, die sich ein Kind wünscht weiß wie Schnee, rot wie Blut, sticht sich in den Finger; der norwegischen blutet — die Nase. Wo ein sinnliches Element aufzunehmen ist, geschieht es im deutschen Märchen ernst, pathetisch oder schlicht, naiv; im norwegischen findet sich mehr als nötig davon und auch Anzügliches, Schlüpfriges. Hakon Borkenbart (deutsch: König Drosselbart) und Der reiche Peter Krämer (deutsch: Der Teufel mit den drei goldenen Haaren) sind auffallende Beispiele. Peer Gynts Verkehr mit der Trollprinzessin nach solchen Vorbildern „realistisch" zu gestalten, lag nahe genug; Ibsen verschmäht es. Auf seiner ganzen Laufbahn hat sich der kühne Freund ungeschmückter, wahrhaftiger Darstellung eine gewisse ästhetische Vornehmheit bewahrt. Wo es unvermeidlich in seinem Wege, berührt er wohl das Niedrige, Gemeine prüfend im Vorübergehen, aber nicht mit der Hand, nur mit dem Stocke. Niemals war eine litterarische Verleumdung weniger gerechtfertigt als die, daß er unsere lichten Seelen beschmutze, denn er beschmutzt sich selbst nicht. Asbjörnsen und einige neuere deutsche Märchendramatiker steigen, den Geschmack des Volkes teilend, zum Volke hinab; die Brüder Grimm und Ibsen suchen es, ihrer Natur folgend, zu sich emporzuleiten.

Das aus dem Märchen Entliehene hat Ibsen psychologisch und satirisch umgewertet, hat es vollkommen zu seiner eigenen Erfindung geprägt. „Erfindung" aber, sagt Heinrich von Kleist, „ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht."

Es ist Trollenart, Steinwüsten für Paläste, Lumpen für Königsstaat, Häßlich für Schön zu nehmen. Den Weg in ihr Reich kann also Peer Gynt nicht wohl verfehlen, der ist unser „Prinz" in zerrissenen Beinkleidern, an dessen „Palast" die zerbrochenen Fenster mit Flicken verstopft sind, von jeher und immer gewandelt. Rasch wird er mit der Grüngekleideten, der Tochter des Bergkönigs, liebes- und handelseinig, denn daß des Mädchens „seidnes" Ge-

wand, näher betrachtet, schlechtes Werg und ihr beider „Brautroß“, auf dem sie festlich ins Berginnre einreiten, ein Riesenschwein ist mit einem Sack zum Sattel und einem Strick zum Zügel — solche kleine Unzulänglichkeiten der Dinge sieht man sich eben gegenseitig nach. Der Dovre-Alte — menschlich-gemütlich wie Raimunds Alpenkönig, nur beträchtlich feiner, künstlerischer gezeichnet — wäre mit dem Schwiegersohne nicht übel zufrieden. Zwar hat Peer keine drei Köpfe, das ist aber auch nicht mehr de rigueur.

Dreiköpfige kommen rein aus der Mode,
Selbst Zweiköpfer sieht man nur hie und da
Und die Köpfe sind auch nur so so, la la.

Indes einige Bedingungen muß der Bewerber erfüllen. Nicht etwa daß er seinem Christenglauben abschwöre, wird verlangt. Bewahre.

Der Glaube geht zollfrei; wer giebt darauf acht?
An Schick und Schnitt muß den Troll man erkennen.
Sind wir nur eins in Manieren und Tracht,
Nenn' ruhig Glaube, was Angst wir nennen.

Es handelt sich um anderes. Erstens, statt der ethischen Vorschrift: „Sei du selbst!“ ist die landesübliche: „Lebe dir selbst!“ zu befolgen. Das hat weiter keine Schwierigkeiten. Härter schon gehorcht sich's der Forderung, die ekelhaften Speisen und Getränke der Trollen zu kosten.

Die Kuh giebt Kuchen, die Stute Met,
Ob sauer oder süß: es muß gehn und es geht;
Denn Grundsatz bleibt: nichts auf den Tisch gebracht,
Was nicht hausgemacht.

Hier bekommen die übernorwegischen Norweger, die Heimatsfanatiker, einen Stüber, der kräftiger wiederholt wird, da Peer auch seine Christenkleider ausziehn und sich zur Staatstracht der Trolle bequemen soll: Schweif mit brandgelber Schleife. Wieder beteuert der Alte:

Alles hier gewirkt, nichts von draußen gekommen,
Die seidene Schweifmasche ausgenommen.

Peer (zornig).

Ich hab' keinen Schweif.

Der Alte.

Thut nichts, lieber Mann.
Hoftroll, bind' ihm meinen Sonntagsschweif an!

Die dritte Probe ist, wie stets im Märchen, am schwersten zu bestehen. Da Peer trotz seines Talentes, die Dinge so zu schauen wie er sie wünscht, zeitweise nicht umhin kann, die lächerliche Häßlichkeit der Braut zu bemerken, sollen ihm die Augen zum Schielen verschnitten werden.

Peer sträubt sich vorerst gegen jedes der drei Ansinnen, fügt sich aber schließlich doch, und jedesmal — mit Berufung auf ein Bibelwort. Es steht ja geschrieben, der Mensch soll seine Natur zwingen, sagt er, und würgt spukend das Dargebotene hinunter. Durch einen Schweif wird man freilich zum Tier erniedrigt, allein es heißt ja, der Mensch ist nur wie Rauch — ergo! Und über die verlangte Operation sucht er sich gar hinwegzuhelfen mit der Stelle: Ärgert dich dein Auge, so reiß es aus. Psychologisch ein feiner Zug und zugleich der beißendste Hohn auf das frömmelnde Norwegen: wie sie sich mit den Worten des Heils abfinden zu ihrem Heile.

Wo der rechte Winzer keltert, bleibt kein Tröpfchen in der Traube. — „Wann heilt das Auge und wird wieder zum Menschenauge?" fragt Peer vorsichtig den Dovre-Alten, ehe er sich mit dessen „Glasmeisterzeug" behandeln läßt. „Niemals, mein Freund." „Ach so! dann dank' ich —" versetzt Peer und will eilend seiner Wege. Sich einen Schwanz anbinden lassen, warum nicht? man wird ihn leicht wieder los; schwören, daß eine Kuh ein schönes Mädchen sei? — auch einen Eid kann man jederzeit hinunterschlingen; aber sich zu etwas verstehen, „wovon man niemals wieder zurücktreten kann" — nie und nimmer! Erst die Nachgiebigkeit, nun, charakteristischer noch, diese Weigerung. Du bist meiner Tochter zu nahe gekommen, erklärt entrüstet der Trollvater, du mußt sie heiraten. Was? eifert Peer,

ich hätte —? „Du hast ihrer begehrt, das kannst du nicht leugnen.“

Peer (höhnisch blasend).
Sonst nichts? Wer zum Teufel fragt darnach?

Der Alte.
Schweig'!
Ihr Menschen bleibt euch doch immer gleich.
Den „Geist“ mit dem Maul bekennen — o ja;
Doch, was die Faust nicht packt, ist nicht da!
So, du meinst also, das gilt nichts — begehren?
Du sollst dich bald eines andern belehren.

Peer.
So fängst du mich nicht! Spar dir den Verdruß!

Die Grüngekleidete.
Mein Peer, du bist Vater vor Jahresschluß. . .

d. h. Vater jenes lendenlahmen Gedankensohnes, der sich mit der Mutter zwischen Peer und Solvejg drängt, den kein Riegel von der Hütte auszuschließen vermag. Übrigens trifft dieser Wurf noch über die Bühne hinaus ein Ziel. Solches Mischlingszeug, wie der Sprosse Peer Gynts und der Grüngekleideten, das wächst und vermehrt sich unglaublich rasch, versichert der Alte hier schon, und zur Bestätigung weist der Dichter im Schlußakt mit einer Art ingrimmiger Entdeckerfreude auf Norwegen hin, wo das Gyntische Geschlecht sich über das ganze Land verbreitet habe.

Die Menschen sind angezogene Tiere, schilt Carlyle. Nun, die Trollen sind ausgezogene Menschen. Peer findet auch keinen sonderlichen Unterschied zwischen ihnen und Seinesgleichen. Ein Unterschied sei dennoch, belehrt ihn der Dovre-Alte: wie zwischen Morgen und Abend — Beginn und Vollendung. Das Trollenreich offenbart die niederen Begierden und Leidenschaften im Menschen, daher die Ähnlichkeit, aber es zeigt sie rein und in ihrem höchsten Grade, als Urbilder gleichsam. Man soll sehen, was Peer und seine Wahlverwandten wären, wenn sie den Mut ihrer Neigungen hätten: unbedingte Materialisten ohne jegliches metaphysische Bedürfnis — mit dem Lucrezischen Wort formido mortalis be-

zeichnet der Alte den Glauben! — und unbedingte Epikuräer: Lebe nur dir selbst! Lediglich das Herkommen und was für feinen Ton gilt (die Schwanzschleife!) übte dann noch seine Macht und legte ihnen innerlich sein Gesetz auf. So weit kann man versuchen die Trollszenen auszulegen, aber ohne Rest lösbar sind sie nicht. Die Geschöpfe der Phantasie erlangen ja mit der Körperlichkeit ihr selbständiges Dasein, sie bedeuten nicht bloß, sie sind. Goethes Märchen von der Schlange widerstrebt fortlaufender und sicherer Auslegung. Und obschon der Dramatiker so frei nicht schaltet wie der Erzähler, ein allzu ängstliches Bemühen um verborgenen Sinn wird auch hier nur herausholen, was es selbst hineingeheimnißt hat.

Gegenstand vieler Erklärungsversuche ist besonders Peers Abenteuer mit dem Krummen gewesen. Nachdem beim fernher tönenden Geläute geweihter Glocken die Halle des Dovrekönigs zusammengestürzt und der ganze Spuk verschwunden ist, fällt tiefes Dunkel über den Schauplatz und im Dunkel hört man Peer mit einem Ast verzweifelt um sich schlagen. Dreimal ruft er dem gestaltlosen Feind zu: Wer bist du? dreimal lautet die Antwort: „Ich selbst; kannst du das auch von dir sagen?“ Aus dem Wege! ruft er drohend. „Geh außen herum, Peer!“ tönt es zurück. Da die Waffe nichts nützt wider den Unverwundbaren, will ihn Peer mit den Händen packen. „Hi — hi“, höhnt die Stimme wieder, „verlaß dich nur auf deine Fäuste, Peer, dann kommst du ans Ziel!“

„Soweit dies rätselhafte Wesen erklärt werden kann,“ schreibt Vasenius, „bedeutet es wohl Peers erwachendes Gefühl davon, daß er auf dem Wege ist, sein Ich zu verlieren . . .“ Ehrhard dagegen meint: Le grand Tortueux qui s'opposse au passage de Peer et qui lui crie: „Fais un détour,“ c'est la masse confuse des forces qui contrarient le libre exercice de la volonté. Diese beiden Auslegungen verschmolzen — die hemmenden Kräfte in das Gefühl des Helden verlegt — ergeben das Richtige. Früher hat man zwischen oberen und unteren Seelenkräften unterschieden. Der Widerstreit beider ist hier versinnlicht: Peers Kampf mit dem

eignen Charakter, mit der eignen willensträgen Natur, die sich wie ein zäher Ring um sein bessres Selbst legt und es nicht durchlassen will zur Freiheit, zum Lichte. Darum sagt der Krumme: ich bin ich selbst — Peers Selbstsucht, Faulheit, Lügendrang, kurz das Gemeine in ihm ist voll entwickelt; aber sein edler Teil kann nicht das Gleiche behaupten. Darum lacht der Krumme, mit Fäusten bin ich nicht zu besiegen, und rühmt sich ohne Kampf zu gewinnen, umschlingend, erstickend. Darum endlich schrumpft er machtlos zu nichts zusammen, sobald Peer an Solvejg denkt, der das Bessere in ihm, allein zu schwach im Streite, hilfesuchend zustrebt. Nur in diesem Sinn ist die Szene mit dem großen Krummen der Kern der Fabel zu nennen.

Auch der satirischen Nebenabsicht mit den Märchenfiguren darf man nicht zu peinlich nachspüren. Wie Peer sich (in den drei ersten Akten wenigstens!) von selbst als Vertreter Norwegens darstellt, springt auch sie überall ungesucht in die Augen. Um den Sockel eines vaterländischen Denkmals ordnet der Bildner wohl gerne die Idealgestalten der Tugenden, der Stärke, Wahrheit, Gerechtigkeit mit still-feierlichen Zügen und schönem Faltenwurf der Gewänder: Ibsen setzt dem Standbild, das er seinem Volke errichtet, mißgestaltete, hämisch grinsende Kobolde und Ungeheuer, die Sinnbilder nationaler Laster, zu Füßen.

4.

Wie „Brand" war auch „Peer Gynt" ursprünglich als epische Dichtung geplant. Der Konflikt in „Brand" forderte dramatischen Aufbau mit strenger Linienführung; die Idee des „Peer Gynt", nicht in die Höhe strebend, sondern in die Breite, ließ sich nur an einer Folge von Zuständen und bunt wechselnden Ereignissen entfalten. „Peer Gynt" ist, trotz der äußeren dramatischen Form, episch geblieben: ein Cyclus von Bildern aus Peers Leben, höchst geistvoll, phantastisch und zur Deutung anregend, manche figurenreich mit dramatischer Gruppierung, das Ganze wie eine Serie Radierungen von Max Klinger.

Die lange Szenenreihe zerfällt der Benennung nach in fünf, dem Inhalte nach nur in drei klar von einander getrennte Abteilungen. Akt I bis III: Peers, des Thunichtguts Jugendjahre; Akt IV: Peer im reifen Mannesalter, ein selbstgemachter Mann und amerikanischer Crösus; Akt V: der viel umgetriebene Graukopf Peer, zuletzt noch Pelzjäger und Goldgräber, abenteuermüd in sein Vaterland heimkehrend. Anfang und Schluß entsprechen sich sehr gut, der mittlere Teil steht allein und abgesondert. Kann der Betrachtende den Raum zwischen IV und V zur Not im Geiste überbrücken, so trägt ihn doch keine Erfahrung über die Lücke zwischen III und IV. Der unverbesserliche Tagdieb und Träumer, den wir aus den ersten drei Aufzügen so gut kennen, soll es durch eigene Thatkraft zum reichen Schiffsrheder gebracht haben. Sei er noch so unbedenklich in der Wahl der Mittel gewesen, Erfolg und Wohlstand werden gerade da drüben nur der geschäftlichen Begabung, der unermüdlichen Ausdauer zu teil. Wie wäre das also denkbar? Nun, Not bricht Eisen. Ja, aber unser Held ist Kautschuk! Gebogen oder gestreckt, das schnellt immer wieder zurück. Man sagt, im norwegischen Charakter lägen Träumerei und nüchterner Erwerbssinn unvermittelt neben einander, darum habe auch der Dichter recht gethan, sie unvermittelt neben einander zu schildern. Aber das thut er nicht, er schildert sie nach einander. Sein Peer des ersten Teiles träumt nicht wie Thorbjörn während der Rastzeit, er träumt und faulenzt immer; er zeigt nicht die Spur von dem naeringsvid (wörtlich Nahrungswitz), den auch Asbjörnsen dem Nordländer zuschreibt: Haus und Hof verliedert und die reiche Bauerntochter, die er haben könnte, läßt er einem andern. Und wenn man ferner sagt, der Geschäftssinn erwache erst in reiferen Jahren, im Auslande: dann ist es dies eben, wovon wir Zeugen sein müßten. Ein Bildercyklus bringt wohl nur die hauptsächlichen, die entscheidenden Ereignisse — aber fehlt deren eines, hört er auf, ein Cyklus zu sein.

Ibsen giebt die Charaktere stets nur wie sie sind, niemals wie sie werden. Siehe alle seine früheren Werke von „Catilina“

bis zu „Kaiser und Galiläer“ und wiederum vom „Bund der Jugend“ bis herab zu den neuesten Schöpfungen. Nur daß der Verfasser der Gesellschaftsdramen durch das Aufgeben synthetischer Komposition aus dem Mangel eine Tugend zu machen gelernt hat. Die von ihm neugeschaffene analytische Form sichert die Einheit der Handlung (Gespenster, Rosmersholm). Hier, wo die lockerste Synthese angewendet wird, fehlt Verbindung und Zusammenhalt. Schon in der griechischen Kunstlehre werden jene dichterischen oder bildnerischen Nachahmungen von Handlungen die schlechtesten genannt, denen Einheitlichkeit gebricht: „die episodischen,“ d. h. die, deren einzelne Episoden nicht notwendig oder wahrscheinlich aus einander hervorgehen. Gestehen wir nun auch Ibsen, trotz der dramatischen Form, die epische Verknüpfung durch bloße Wahrscheinlichkeit zu und schätzen also das Ergebnis nach Maupassant's beherzigenswertem Grundsatz lediglich suivant la nature de l'effort, so wird das den vierten Akt dennoch vor Verurteilung nicht bewahren. Ästhetische Gesetze wie das der Einheitlichkeit sind unumstößlich, denn — sie sind selbstverständlich.

Einmal abgeschweift vom Wege der Wahrscheinlichkeit, ließ sich der Dichter von seiner Spottlust querfeldein verlocken. Die drei ersten Aufzüge und der fünfte sind rein symbolische Satire, aus sich selbst zu verstehen und zu genießen; der vierte, mehr von der Tendenz beherrscht als von der Psychologie, zum Teil auch auf ganz bestimmte nordische Verhältnisse und Persönlichkeiten gemünzt, kann weder so allgemeines Verständnis fordern noch so dauerndes Vergnügen gewähren. Das Aufgebot des Geistes und Witzes täuscht und tröstet keinesfalls über den fehlenden glaubwürdigen Fortgang der Handlung! Nicht nur den Helden führt Ibsen aus dem vollen Menschenleben hinweg in die Wüste: auch uns — in die Wüste der Allegorie.

Der vierte Akt geht in Afrika vor sich. Ob nun auch, das Singen der Memnonssäule ausgenommen, nichts Übernatürliches hereinspielt, wirkt doch alles befremdend — unnatürlich. Die Trollen der ersten Akte stapfen lustig auf festem Boden umher,

dies Afrika mit seinen Personen und Ereignissen schwebt in der Luft. Dort verdient Ibsen das von Taine an Swift gespendete Lob: er schildert das Phantasieland mit so genauen, so übereinstimmenden Einzelheiten, wie ein erfahrener Forschungsreisender fremde Länder und Sitten. Hier entschlägt er sich dieser Mühe mit der gesucht genialen Sorglosigkeit eines Romantikers ältester Schule. Peer spaziert allein und ohne Hilfsmittel im schwarzen Erdteil umher wie in irgend einer europäischen Gegend, er zieht über seinen Reiseanzug gefundene orientalische Kleider an und gilt dann den Söhnen der Wüste ohne weiteres als der vom Himmel wiedergekommene Prophet u. s. w. Daß solches gegen die gemeine Möglichkeit ist, wäre gleichgültig genug; aber unsere Einbildungskraft feiert, sie wird durch bloß witzige Einfälle nicht in Thätigkeit gesetzt. Ein Beweis mehr zu den von Tieck und andern schon unfreiwillig gegebenen, daß das allegorisch, also verstandesmäßig Phantastische niemals künstlerische Wirkung zu thun vermag.

Die zahlreichen größern, kleinen und kleinsten Auftritte des Aktes ordnen sich zu Szenengruppen um drei Erlebnisse Peers: seine Beraubung an der marokkanischen Küste, sein Prophetentum bei einem Araberstamme, seine Kaiserkrönung im Irrenhause zu Kairo.

Am wenigsten mutet die erste Gruppe an; die Satire ist teilweise sogar in den Bühnenanweisungen, den Überschriften stecken geblieben. Master (?) Cotton, Monsieur Ballon, von Eberkopf und Trumpeterstråle (Trompeterstrahl?) bilden auf den Vergnügungsreisen des reichen Peer sein Schmarotzergefolge, und hinter den altmodisch bezeichnenden Namen stehen keine Charaktere wie in der „Komödie der Liebe“, sondern nur Karikaturen, plumpe, überdeutliche Zerrbilder der vier Nationen. Ibsen ist da in seinem durch den dänischen Krieg genährten Grolle von der hohen, ihm ziemenden Stufe in die Arena der politischen Witzblätter hinabgestiegen. Auch nicht der Schein dramatischen Lebens wird gerettet; die viere verhöhnen sich nicht gegenseitig, sondern gleich dem Vogt, dem Lehrer, dem Küster im „Brand“, wird wiederum jeder durch den eigenen

Mund lächerlich gemacht. Voltaire begeht denselben Fehler und Stendhal ruft warnend aus: C'est qu'il est par trop contre nature qu'un homme se moque si clairement de soi-même. Es ist gegen alle Natur: Masken statt menschlicher Gesichter, die sich der Satiriker der Reihe nach vorhält, um durch die Mundöffnung mit seiner Stimme zu sprechen. Auch Peer, ob ihm schon eine gewisse unverschämte Offenheit von je eigen ist, stellt sich vor den bettelhaften Speichelleckern zu sehr bloß und verliert dadurch an lebendiger Persönlichkeit. Norwegen soll eben am härtesten mitgenommen werden, selbst härter als Deutschland. Der Engländer und der Franzose, der Deutsche und der Schwede sind Schufte: er übertrifft sie alle, seine Gemeinheit entlockt sogar ihnen noch Ausrufe des Erstaunens und der Entrüstung.

Das Prahlen und Aufschneiden hat der reiche Peer natürlich nicht verlernt, nur hat er inzwischen alles eingebüßt, was den jugendlichen Taugenichts noch erträglich machte. Der Rest von Gefühl und Gewissen ist nun versandet, das letzte seicht wachsende Gute verdorrt und das Schlechte hat in dem steinigen Boden zähe und tiefe Wurzeln geschlagen. Damit fällt die Spannung weg, die früher der innerliche Widerstreit, das Schwanken zwischen Solvejg und der Trollenwelt erzeugte. Zwar wechselt einmal mitten im Akte das Bild: wir sehen auf einen Augenblick die nordische Blockhütte im Wald und vor der Thür die Verlassene am Spinnrad, noch immer in geduldiger Liebe des Ungetreuen harrend. Aber die Szene mahnt nur uns, nicht ihn an das längst aus seiner Erinnerung entschwundene Mädchen, — also ein dramatisch unfruchtbarer Gegensatz.

Im übrigen sind auch nur die schon bekannten Seiten des Gyntischen Wesens, wenngleich in launiger, unterhaltender Weise, aufs neue hervorgekehrt. So will Peer, den mit zunehmendem Alter über seine unchristlichen Handelswaren, Neger und Fetische, die Furcht vorm Jenseits anwandelt, die Ausfuhr von Götzenbildern nach China „neutralisieren", indem er jeder Ladung Götzen eine Ladung Missionäre folgen läßt. Noch immer hilft er sich gern im

Gespräche mit Worten der Schrift, aber nun sind ihm die Aussprüche des Bergkönigs oder des Krummen ebenso geläufig, ja seine eigne pfiffig-praktische Weltweisheit citiert er als die irgendwo gelesene eines „Denkers". In Grund und Boden gespottet wird jenes Gottvertrauen, das immer erst in der Not erwacht und sich mit Gebeten von naivster Selbstsucht an den Himmel wendet. Während Peter an der marokkanischen Küste in einem Palmenhain Siesta hält, fahren die vier Gesellen mit seiner schnell „annektierten" Yacht und allen Schätzen unter Volldampf ihm vor den Augen davon. Verzweifelnd läuft er am Gestade hin:

Die Racker, die! Lieber Gott, hör' mich schrei'n!
Du bist ja so weis' und gerecht! Schlag' drein!
(Mit erhobenen Armen.)
Ich bin's, Peter Gynt! Vater, laß es nicht zu!
Nimm dich meiner an, zu spät ist's im Nu!
Laß sie Gegendampf geben, nimm du die Steuerung,
Halt' sie auf! Verstör etwas in der Feuerung!
Hör mich! Laß jetzt alles andre stehn!
Die Welt wird von selber schon weiter gehn! —
Herrgott, ob er hört! Stellt sich taub mit Fleiß!
Das ist stark, wenn sich Gott nicht zu helfen weiß.
(Winkt hinauf.)
Pst! Ich hab' ja den Negerhandel sistiert!
Hab' Missionäre nach Asien spediert!
Ein Dienst ist doch einen andern wert!
So hilf mir —
(Ein Blitzstrahl schießt aus der Yacht empor und dicker Rauch wälzt sich darüber hin, man hört einen dumpfen Knall; Peer stößt einen Schrei aus und sinkt nieder in den Sand; nach einer Weile verzieht sich der Rauch; das Schiff ist verschwunden.)
Peer Gynt (bleich und leise.)
Das war der Strafe Schwert!

. . . .

O Dank und Preis, daß du mich bewahrt,
Mich trotz meiner Fehler dem Schlimmsten entrissen —
(Atmet tief auf.)
Es ist doch ein Trost ganz besonderer Art,
Sich so separat beschützt zu wissen.

Aber hier in der Wüste, wo alles gebricht?
Ach ich finde wohl etwas. Das muß Er verstehn,
's ist nicht so gefährlich; —
(Laut und einschmeichelnd.)
Er will gewiß nicht,
Daß ich kleiner Sperling sollte vergehn.
Nur demütig sein, ihn auch nicht drängen,
Den Herrn lassen raten, nicht die Ohren hängen —
. . . .
Nur auf ihn gebaut. Er wird meine Portion
Von Bitternis nach meinen Kräften richten.
Väterlich sorgt er für meine Person; —
(Wirft einen Blick aufs Meer hinaus und seufzt.)
Aber ökonomisch, das ist Er mit nichten!

Absichtlich sind einzelne Auftritte, um ergetzliche Parallelen zu bilden, früheren angenähert. So, wenn Peer sich mit den Affen genau wie mit den Trollen schlägt und verträgt oder das gestohlene Roß des Sultans, das ihm in die Hände fällt, mit denselben Worten besteigt wie einst das Riesenschwein der Dovreprinzessin. Sein ewiger Traum von einem Kaisertum jedoch nimmt nun andre, mehr geschäftsmäßige Formen an. Vermöge der Macht des Geldes, durch großartige, den dunklen Erdteil umgestaltende Unternehmungen will er Kaiser werden. Nicht bloß dem Erzähler, auch dem Politiker Björnson möchte Ibsen hier entgegenarbeiten und seinem Volke die eitlen Gerngroßgelüste austreiben. Die Sahara unter Wasser zu setzen plant Peer, und mitten darin will er dann auf einer fetten Oaseninsel die norwegische Rasse fortpflanzen. Man hat ohnedies schon fast königliches Blut, arabische Kreuzung mag das Übrige thun. Die Welt ist alt und abgelebt — wörtlich hab' ich das von jungen Norwegern verkündigen hören! — so komme denn jetzt die Reihe an Gyntiana, das junge Land mit der Hauptstadt Peeropolis!

Wieder mehr auf allgemein menschliche Schwächen ist es abgesehen mit der Prophetenrolle Peers. Schon die Art, wie er sich immer „Herr der Situation" fühlt und jeden unfreiwilligen Tausch vortrefflich findet, kann überall beobachtet werden: „Hans im

Glück" hat viele näher oder entfernter Verwandte auf der Welt. Eben noch war dem reichgewordenen Emporkömmling das Geld „die Grundlage", darauf er stehen und „er selbst sein" wollte, da verliert er's — der Zufall führt ihn zu „Naturkindern", die ihn als Gesandten des Himmels betrachten — und sogleich ist ihm die neue Rolle mundgerecht. Dem Reichen wird ja keine Huldigung zu teil, nur seinen Brillanten, seinen Goldfüchsen; hingegen als Prophet Lobgesang und Weihrauch für die eigene Person, für sein Selbst empfangen, „da weiß man doch ganz anders, wie man dran ist". Der Hans des Märchens tauscht für sein Gold zuguterletzt eine Gans; Peer für sein Prophetentum eine arabische Schöne von beschränktestem Fassungsvermögen. Anitras dunkle, etwas „extravagante Formen" haben ihn bezaubert, ihre besondere Verehrung wäre ihm lieber als die Gebete des ganzen Stammes, in ihrem jungfräulichen Herzen will er „seines Wesens Chalifat" errichten. Mit breitem Behagen sind diese Szenen ausgesponnen, seine Werbungen und Gespräche, bei denen sie, die „keine Seele" hat, einschläft, sein Ständchen vor dem Zelt, in dem sie schnarcht, endlich die Entführung. Eines um das andere schenkt er der Gierigen die Sultanskleinodien und kann sich nicht genug thun in Liebesbeweisen. „Schäm' dich, alter Prophet", meint sie. Da steigt er vom Pferde und hüpft und tanzt im Schweiße seines Angesichts als „glückseliges Hähnchen" singend nebenher, zu zeigen, wie jung er noch sei. Um alle Reizmittel der Liebe zu kosten, verlangt er endlich auch nach der wonnigen Pein eines kurzen Schmerzes. Sie zieht ihm denn willig mit der Reitgerte einen scharfen Hieb über die Finger und jagt wie der Sturmwind davon.

Der betrogene Peer legt die Türkenkleider Stück für Stück ab und steht wieder in seiner europäischen Tracht da. Das kennzeichnet die Wüstenidylle. Als seelisches Erlebnis wahr und belustigend, äußerlich eine Maskerade. Auch Anitras Hautfarbe hielte schwerlich die Wäsche, sonst aber ist das Mädchen echt. Anders die Gestalten, denen Peer im Folgenden begegnet: keine Personen, nur satirische Einfälle in allegorischer Verpuppung. Denn leider, wie in

den Gärten des 18. Jahrhunderts, giebt es im vierten Aufzuge neben der unverfälschten Natur allerlei künstliches Spielwerk: Hohlkugeln, die jedes Menschenbild verzerrt zurückwerfen und Figuren in Zellen, die sich beim Tritt auf die Feder wie lebend erheben. Nach den natürlichen Kunstmitteln der ersten Akte können solche Überraschungen dem Geschmacke nicht mehr zusagen.

Wieder wünscht sich Peer in langen und sich zuweilen auch wiederholenden Monologen Glück, daß er sein Prophetentum rechtzeitig abgestreift hat. „Einen Schritt weiter, so wär' ich lächerlich geworden". Und er entdeckt sogleich einen neuen Beruf: als Historiker will er nun reisen, als Forscher und Gelehrter.

Kühn zu zerreißen jegliches Band,
Das an Freunde uns knüpfet und Heimatland,
In die Luft seinen Mammon zu sprengen wagen,
Dem Glück der Liebe Valet zu sagen,
Nur um zu finden der Wahrheit Mysterium —
(Trocknet sich eine Thräne aus dem Auge.)
Das ist des wahren Forschers Kriterium.

Bei den egyptischen Wundern beginnt er mit dem Notizbuch in der Hand. Die Memnonssäule erinnert ihn an den Dovre-Alten, der Sphinx an den großen Krummen. So weiß er einem Dr. Begriffenfeldt auf die Frage, wer der Sphinx sei, zu antworten: er selbst. Außer sich vor Entzücken über das gelöste Rätsel des Lebens nimmt ihn dieser verrückte Irrenhausdirektor mit in seine Anstalt, sperrt die Wärter: Michel, Schafmann, Schlingelberg, Fuchs*) in die Käfige und läßt die Narren frei als Leute, die „ganz verdammt sie selbst sind und nichts anderes". Peer aber soll ihr Kaiser sein. Die drei Verrückten, die ihn vor allen bedrängen, konnten nur im Norden verstanden werden. Huhu, der Lobredner der Orangutang-Sprache, soll die in Norwegen versuchte künstliche Herstellung einer neuen Landessprache geißeln; der Fellah mit der Königsleiche auf dem Rücken verhöhnt Schweden, dessen einziger Ruhmestitel sein

*) Diese Namen, wie auch „Begriffenfeldt", sind hier nicht übersetzt, sondern stehen deutsch in der Urschrift.

„Heldenkönig“ Karl XII. ist, und der Minister Hussein, der sich einbildet eine Schreibfeder zu sein, zielt auf das zwecklose Adressen- und Notenwesen des schwedisch-norwegischen Staates während des Krieges von 1870, besonders aber auf einen hervorragenden schwedischen Staatsmann, der seinen schriftlichen Leistungen damals wirklichen Einfluß auf den Gang der Ereignisse zutraute. Da Peer zuletzt seines Verstandes nicht mehr sicher, seiner Sinne nicht mehr mächtig zu Boden sinkt, wird er mit einem Strohkranz feierlich gekrönt: — Kaiser Peers Glück und Ende.

5.

„Stadien auf dem Lebenswege“ heißt ein Buch von Kierkegaard: so könnte auch dies Drama überschrieben sein. Nur folgen wir der abenteuerlichen Laufbahn des Helden nicht von Meilenstein zu Meilenstein, wir treffen, wie im letzten Aufzug der Knopfgießer, immer an Kreuzwegen mit ihm zusammen.

Peers Aufenthalt unter den Pelzjägern der Hudsonsbai, unter den Goldgräbern Californiens erweist sich lediglich an einem Entwicklungsergebnis: unter den Harten und Rohen ist der Mann, der nun eisgrau und wettergebräunt mit einer kleinen mühsam erworbenen Summe nach Norwegen heimsegelt, vollends verhärtet und verroht: die rücksichtslose Selbstliebe seiner mittleren Jahre ist in Neid und Bosheit ausgeartet. Das führt eine Schiffsszene uns vor, die den besten elisabethanischen ähnlichen Stiles gleichkommt. Von frischer Seeluft ist sie erfüllt, echt und kräftig. Gen Sonnenuntergang bei stürmischem Wetter auf die Reling gelehnt, plaudert Peer, halb seemännisch gekleidet und spuckend wie ein Matrose, mit dem Kapitän. In einer Anwandlung von Freigebigkeit, vielleicht milder gestimmt durch den lang entbehrten Anblick der nahen Heimatküste, verspricht er, die bedürftige Mannschaft bei der Abrechnung zu bedenken. Doch kaum hört er, daß auf alle Weib und Kinder warten, daß sein Geld das Wiedersehen in den Hütten dieser Armen zu einem frohen, wenn noch so bescheidenen Feste erhöhen würde, schlägt er mit der Faust aufs

Geländer und nimmt sein Versprechen zurück. Ihn erwartet, ihn empfängt niemand, und was er nicht hat, sollen andre genießen? Ja, Branntwein wird er ihnen geben lassen, daß sie in der Trunkenheit Weib und Kinder mißhandeln! Aber der Sturm bricht los und „in solcher Nacht ist unser Herrgott gefährlich“. Da ein Wrack mit drei Menschen vorübertreibt, bietet Peer eifrig Belohnungen aus für ihre Rettung: „Auch sie haben Weib und Kinder daheim, die auf sie warten“ —! Niemand will das Unmögliche wagen. Er flucht und wettert. Mit solchem Pack, das den Zorn des Himmels offen herausfordert, soll nun er, der Fromme, der Schuldlose, der doch gleich in den Beutel griff, zu Grunde gehen. Das hat man von seiner Opferwilligkeit! Doch er wird es anders halten, sitzt er erst trocken zu Hause. Keinen Pfennig giebt er mehr: hat das Schicksal ihn geprügelt, wird er wieder andre zu prügeln finden — —.

Wenig Hoffnung ist, daß sich dieser Sünder bekehre und lebe. Aber eh ihm endgültig das Urteil gesprochen wird, soll kein Mittel unversucht bleiben, sein Gewissen wach zu rütteln, seine Reue und Umkehr zu bewirken. Paludan-Müllers Adam Homo erfährt alle Qualen und Schauer der Angst erst nach dem Tode, wo sie nichts mehr fruchten, Peer Gynt bei lebendigem Leibe. Den Zweck der Schiffsszene klar zu machen, ist der Schrecken verkörpert. Im Dunkel des heraufziehenden Sturmes, kurz vor dem Untergang des Schiffes, steht plötzlich „ein fremder Passagier“ neben Peer am Geländer und grüßt freundlich. Selbst blaß wie eine Leiche, redet der seltsame, während der ganzen Reise nicht sichtbar gewesene Fahrgast mit Entzücken von den schönen Leichen, die der Sturm ans Land treiben werde, und bittet endlich Peer, im Falle des Scheiterns, um dessen „geehrten Cadaver“ — zu wissenschaftlichen Zwecken:

Ich forsche besonders dem Sitz der Träume nach
Und im übrigen prüf' ich kritisch die Säume nach.

— Auch an Adam Homos Charakter werden von einem überirdischen Kritiker die Säume untersucht. —

Mit Mahnungen, mit dem Hinweis auf die dräuende Gefahr ist der felsenfeste Egoismus Peers nicht zu erschüttern, vielleicht daß die Gefahr selbst ihn endlich erschüttern hilft. Der Fremde zieht sich abwartend zurück, das Schiff geht in Trümmer nnd alle werden in die Fluten geschleudert. Aber Peers Denken und Wollen dreht sich auch jetzt nur um den einen Punkt, um sein kostbares Ich, sein bischen Leben. Erbarmungslos kämpft er mit dem Schiffskoch um den schmalen Raum auf einem gekenterten Boote. Was kümmert's ihn, daß der arme Bursche noch jung und Familienversorger ist. Nur so lange hält er ihn beim Schopf über Wasser als hinreicht, ein Vaterunser zu beten. „Gieb uns heute . . .!" stammelt der, „gieb uns heute . . ." und versinkt. „Amen, Koch," sagt Peer zufrieden, „warst doch du selbst bis zum letzten Augenblick!"

Da taucht der fremde, gespenstische Warner wieder auf und erneut, nebenher schwimmend, sein Ansinnen. Peer gerät außer sich über das „Satansspiel".

Der fremde Passagier
(leise.)
Pflegt der in des Lebens nächtlichen Gründen
Durch heilsame Furcht eine Leuchte zu zünden?
. . . .
Freund, hast du nur einmal in so viel Jahren
Im Herzen den Ernst der Angst erfahren?
. . . .
Ja, hast du nur einmal im ganzen Leben
Den Sieg erlangt, der in Angst wird gegeben?

„Weiche von mir, Schrecken!" ruft Peer wütend, „ich will nicht sterben, ich muß ans Land!" — Durch die raschen Übergänge ins Pathetische und wiederum in die Ironie fällt die unheimliche Gestalt nicht aus dem Tone, wohl aber mit dem dürftigen Witzwort im Stile der „Verkehrten Welt" von Tieck: „Man stirbt nicht mitten im fünften Akt!" —

Dieselbe falsche Nutzanwendung wie aus dem letzten Gebet des Koches zieht der noch einmal Gerettete aus allem. Sein Weg führt ihn an einem Friedhof vorbei, wo sie gerade einen in die

Grube senken. Gott sei Dank, daß ich's nicht bin! sagt er mit den Neugierigen am Grabe Adam Homos, und verweilt, die Leichenrede anzuhören. Der Mann, der da bestattet wird, hat sich einst selbst die Hand verstümmelt, um nicht Soldat werden zu müssen. Und doch war der halb Ausgestoßene nicht schlechtweg ein Feigling, nicht ohne Wert als Mensch. Hoch oben, am Gebirge angesiedelt, verwandelte seine Thatkraft mit unsäglicher Mühe Ödeland in fruchtbare Marken, beharrlich immer und immer wieder von neuem beginnend, so oft ihm Frühlingsfluten und Schneestürze Haus und Hof hinwegfegten. Seine Knaben mußten zur Schule und der Weg war steil und gefährlich. Er seilte sie an, er trug sie auf Arm und Rücken. Rastlos plagte er sich und stritt, ein demütig-stiller Kämpfer, im kleinen Krieg des Bauern Jahr für Jahr. Sein Leben war wie dumpfer Klang des Saitenspiels unterm Dämpfer, aber mit diesem Klange war er geschaffen worden; Volk, Vaterland, die hohen Worte blieben ihm unverstanden, aber in seinem engen Kreise, da war er groß, denn er war — er selbst. Schwerlich, schließt der Prediger, wird dieser Mann als Krüppel stehen vor seinem Gott.

Der Rede kommt Bedeutung zu für die Beurteilung Peers und mehr noch für die Lebensanschauung des Dichters überhaupt. Sie verkündet, daß die Lehre von des Menschen Bestimmung und der daraus hervorgehenden sittlichen Pflicht nicht nur auf die Großen und Hohen anwendbar sei, sondern alle umfasse, auch die Armen im Geiste. Der Geringste wuchere mit dem einen ihm verliehenen Pfunde, das ist ein Gesetz hoch über den Gesetzen wie die leuchtende Wolkenzinne über den Zinnen der Berge. Und an einer späteren Stelle, die ergänzend hieher zu vergleichen ist, weist die Dichtung ausdrücklich auf „Brand" zurück. Sei du selbst, was heißt das im Grunde? fragt Peer. Ertöte dich selbst! lautet die Erklärung. Brands „Weg, gebaut aus Opfersteinen," ist der einzige Weg zum Ziele.

Nur die Verzeihung der feigen Fahnenflucht hört Peer aus des Pastors „erbaulichen" Worten und setzt getrost den Stab heim-

wärts vom Grabe „dieses Geistesverwandten“, nicht ahnend, daß er, an ihm gemessen, schlecht bestehen würde. Was er dann zu Hause mit ansieht und — hört, drückt freilich seine Stimmung herunter. Da lebt seine nichtsnutzige Jugend wieder vor ihm auf, denn es werden just des berühmten Peers, den sie im Auslande längst gehängt glauben, Reliquien versteigert. Die Hinterlassenschaft der Tochter des Hägstadtbauern ist unter dem Hammer, derselben, die Peer entführt hat, und mit dem letzten Gerümpel wird ausgeboten, was ihm der erzürnte Bauer einstens hat abpfänden lassen. Ein Bursche kauft unter Lachen den Löffel, „in dem Peer Gynt seine silbernen Knöpfe gegossen“, ein andrer den Kramkasten, mit dem Vater Gynt hausieren gegangen. Alle Lügen und Streiche sind unvergessen, und er hütet sich wohl, von den Genossen früherer Tage, von Aslak, dem vertrunkenen Schmied, der die Entehrte geheiratet, und Mads Moen, dem betrogenen Bräutigam, erkannt zu werden. In bitterem Galgenhumor bietet er nun seinerseits feil, was er „mit Verlust gekauft“: einen Traum von einem Gesangbuch (Solvejg) — sein Kaisertum — eines Narren Grauhaar —! Die lustige Geschichte aber, mit der er sich von der lachenden Menge verabschiedet, gilt wohl mehr den Zuhörern vor, als denen auf der Bühne. Der Teufel, so heißt es frei nach Phädrus, trat einmal öffentlich als Nachahmer von Tierstimmen auf und machte sich anheischig, wie ein Schwein zu grunzen. Er konnt' es, denn er hielt ein lebendiges Schwein unter dem Mantel verborgen, das er zwickte, daß es schrie. Allein der Erfolg blieb aus: man fand die Leistung „allzu studiert und äußerst outriert“.

Seht, so ging es dem Teufel, denn er war dumm
Und berechnete nicht sein Publikum.

Was sich der Verfasser des „Peer Gynt“ sarkastisch hier weissagt, ist ihm alsbald widerfahren. Seine Landsleute haben diese Leistung, obwohl er einen leibhaften Norweger unter dem Mantel seiner Dichtung birgt, äußerst outriert gefunden.

All sein Mißgeschick immer wieder vor sich selbst auszuschmücken, die Gewohnheit ist Peer auf der langen Strecke von

der Jugend zum Alter auch durch das Schlimmste nicht verleidet worden. Der weißhaarige Knabe betrachtet die Welt noch immer mit Trollenaugen. „Vom Caesar heruntergekommen zum Nebukadnezar“, sucht er im Walde nach Erdlauch, um seinen Hunger zu stillen. Aber muß er schon auf allen Vieren kriechend das Leben fristen, so bleibt doch der Trost, der Bestien vornehmste zu sein, und in die Rinde des Baumes, unter dem er verenden wird, kann wenigstens noch die Inschrift gesetzt werden: Hier liegt Peer Gynt, Kaiser über alle anderen Tiere. Nur sind jetzt solche Äußerungen nicht mehr ernst gemeint, er verspottet sich selbst: — Einsicht wider Willen kauft sich so aufs billigste von Reue und Besserung los. „Inwendig lachend“ zerpflückt er eine Zwiebel Haut für Haut: dies ist mein Goldgräber-Ich, dies der Pelzjäger, der Forscher, der Prophet, der Millionär, Schalen über Schalen bis ins Innerste, dann nichts, kein Kern. „Die Natur ist witzig; — aber der Teufel grüble!“

Am Ende der Szene wieder einer der jähen, kräftigen, sicher berechneten Übergänge aus einer Stimmung in die andere, deren das Werk und besonders der Schluß viele zählt. Schon einmal ist die Hütte der verlassenen Geliebten gezeigt worden, ohne Wirkung, zwischen die afrikanischen Bilder hinein. Jetzt nähert sich ihr Peer thatsächlich, und stärker als Schiffbruch und Leichenrede pocht diese letzte Mahnung an sein immer noch verschlossenes Gemüt. Gesang ertönt: Solvejgs Gesang, Worte treuer Liebe und sehnlicher Erwartung. Still erhebt er sich, totenbleich:

Eine, die gedacht, — und einer, der vergessen, . . .
O, Angst! — Hier war mein Kaisertum!

Den verzweifelnden Brand umbraust im Wehen des Sturmes ein Chor der Unsichtbaren: Peer vernimmt auf seiner Flucht durch den Wald, halb wie Kinderweinen halb wie Gesang, vorwurfsvolle Stimmen im Rascheln der Blätter und geknickten Halme, im leisen Fall der Tropfen und schließlich wie aus weiter Ferne Mutter Ases anklagenden Ruf. Daß die Laute der Natur zum Gemüte sprechen, ist wahr und schön; aber wie sehr stören, unvermittelt in

solcher Umgebung, die sprechenden Garnknäuel aus dem Märchen, die Peer zuerst über den Pfad rollen.

Wiederholt sind uns Nachklänge aus „Adam Homo" aufgefallen, und offenbar verdankt Ibsen den letzten Gesängen des dänischen Gedichtes Anregungen für den Schlußakt. Das soll erörtert werden, selbst auf die Gefahr hin, seinen Ruhm bei jenen Kritikern zu vermindern, die auch den kanaitischen Wein nicht als Wein möchten gelten lassen, weil das Wasser dazu irgend woher geholt worden.

Paludan-Müller läßt uns dem Gericht über den Verstorbenen im Jenseits beiwohnen — die beste Erfindung des ganzen Gedichtes! Vor einer riesigen Wage, die zwischen dem Himmel und dem dunklen Höllenabgrund schwebt, muß Adam auf dem Armesünderbänkchen Platz nehmen. An die eine Wagschale ist sein Name geschrieben, was in die andre gelegt werden soll, harrt der Entscheidung. Als Verteidiger und Ankläger treten vor: advocatus hominis und advocatus diaboli. Während der Reden und Gegenreden, bei denen die Wagschalen wechselnd steigen und sinken, steht der Bedrohte ein ums andre Mal die Angst der Verdammnis aus. Völlig aber vernichtet ihn sein im Strahlenglanz des Himmels erscheinendes Idealbild — der Anblick dessen, was er glaubend, liebend, hoffend hätte werden können und sollen. Da schirmt ihn die einst schmählich verlassene Alma, nun eine Verklärte, vor dem Anwalt der Hölle und rettet den Unwürdigen, Treulosen in die Obhut ihrer Liebe.

Genau mit diesem Ausgang wurde der Rechtsstreit um die Seele — übrigens ein uraltes Motiv — in den „Peer Gynt" herübergenommen. Allein dem realistischen Dichter taugte nicht der wolkige Schauplatz des Jenseits und die Unbestimmtheit der streitenden Gestalten, dem Dramatiker nicht die stumme Unthätigkeit des Helden. Nach überstandener Todesnot, aber noch im Fleische wird Peer gerichtet, und der nie um einen Ausweg verlegene ist in eigener Sache advocatus hominis. Zugleich aber giebt die Grundidee der Dichtung dem Streit eine ganz unvermutete Wendung. Wer weder mit festem Willen nach dem Guten getrachtet,

noch mit Kraft und Entschiedenheit böse gewesen — den mag weder Himmel noch Hölle, der ist Ausschußware und wird mit andern Mißratenen, mit Hinz und Kunz, zu neuem Guße wieder eingeschmolzen. Und so muß denn Peer, um sein geliebtes „Selbst" zu behalten, schließlich beim Teufel für ein Unterkommen plaidieren — auch advocatus diaboli in eigener Sache!

Die Form ist satirisch-komisch; aber auch hier waltet überall kräftig hervor derselbe unerbittliche Geist, der im Inferno denen, die da gelebt haben senza infamia, e senza lodo — ohne Schimpf und ohne Lob — selbst den Ort der Qual verschließt: Ch' alcuna gloria i rei avrebber d'elli — auf daß die Verdammten sich nicht stolz fühlen im Vergleich mit ihnen!

Seit Goethes Mephisto, seit Chamissos und Hauffs umgänglichen Satansgestalten sind wir daran gewöhnt, den Teufel recht menschlich gebaren zu sehen: neu und wohl geglückt ist hier das moderne Gegenstück dazu, der Abgesandte des „Meisters", der Engel, ungeflügelt und ohne Strahlen, nicht einmal in erhabener Erscheinung, sondern in der alltäglichen eines Knopfgießers mit Handwerkszeug und Gießlöffel. Auf offner Heide, nicht unter seltsam-unheimlichen Umständen wie der fremde Passagier, begegnet er dem umherirrenden Peer, zeigt seinen Auftrag schriftlich vor und spricht ihm gütlich und gemütlich zu, sich ohne viel Federlesens zu fügen. Mit den Himmelsboten älteren Stils gab es kein Verhandeln, mit dem Mann aber läßt sich reden. Und Peer redet, er hat Anlage zum Sachwalter, ja er fordert und erwirkt zweimal Vertagung, um Zeugen und Atteste zu beschaffen.

Zuerst will er feststellen, daß er jederzeit er selbst gewesen, und wer läuft ihm da wie gerufen in den Weg? Der weiland Dovrekönig, jetzt ein Vertriebener, mittellos, vom Alter gekrümmt, mit Stecken und Bettelsack. Wenn einer, wird ihm der „liebe Schwiegervater" die zähe Beharrlichkeit des Gyntischen Selbst bestätigen können. Aber der sagt dem „Prinzen Peer" anders, was er immer gewesen. „Lebe dir selbst", den Wahlspruch der Trollen hat er sich angeeignet, damit ist er in die Höhe gekommen und nun

— der Alte fängt an zu weinen — nun will er's nicht einmal Wort haben. Und die Nachkommen Peers von der Dovreprinzessin, „die nun im Lande so schwere Macht besitzen", sind ebenso undankbar und verleugnen ihre wahre Herkunft, verweisen ihren Urahn ins Reich der Fabel . . .! Peer sträubt sich, ihm zu glauben. Ich ein Troll, ein Egoist? Da hätt' ich ja ruhig im Berg bleiben und mir die ganze Mühe sparen können! — Die unvergleichliche Szene ist nicht zu schildern, sie will genossen werden.

Dies fehlgeschlagen, kann dem Geängstigten nichts mehr helfen als Siegel und Brief darüber beizubringen, daß er ein großer Sünder gewesen. Nach einem Beichtvater fahndend, der ihm sein Sündenregister, das Reisezeugnis für die Hölle, ausfertige, stößt er auf eine magere Person in hoch aufgeschürztem geistlichem Gewande mit einem Vogelfängernetz auf der Schulter. Der Pferdehuf und ein „merkwürdig ausgebildetes Nägelsystem" verraten, wer der Herr Pastor ist. Nun müßte Peer sich so schwarz malen wie möglich, fängt aber unwillkürlich mit Beschönigungen an und findet dann, wie er einlenken will, natürlich keinen Glauben mehr. Wieder verspielt! Das wird ihm von Ehren Diabolus sogar noch an einem recht modernen Gleichnis klar gemacht. Auf zweierlei Art nämlich kann sich eine Seele in ihrer Lebensführung photographieren, als Positiv und als Negativ. So ein Negativ mit umgekehrtem Licht und Schatten sieht häßlich aus, aber die Ähnlichkeit ist gleichwohl darin und die Platte wird einfach dem Teufel überantwortet zu weiterer Behandlung mit Schwefel und derlei Ingredienzien. Wer sich aber, wie Peer, „halb ausgewischt" hat, den rettet nichts, der wird kassiert.

Das Urteil ist ihm gesprochen, er fühlt es in stiller Verzweiflung, und schon will sich der Knopfgießer seiner bemächtigen, da bezwingt den Dichter, nachdem er seinen Peer so unerbittlich gezüchtigt, mit einemmale Rührung und Mitleid, er wirft die Geißel weg und drückt den Unwürdigen an sein Herz. Wir stehen mit geteilten Gefühlen dabei, unvermögend, den jähen Umschlag des väterlichen Empfindens in uns zu wiederholen.

Im einzelnen schließt sich Ibsen teils eng an Paludan-Müller an, teils geht er weit über ihn hinaus. Erhebe deine Stimme zur Klage gegen mich, seufzt der sterbende Adam Homo, und Alma erwidert: Meine Freude warst du so viele Jahre. Klag' an, sprich es aus, wie sehr ich mich versündigt, ruft Peer Gynt, endlich zu Solvejgs Füßen hingesunken. Durch dich ward mein Leben zu einem herrlichen Gesang, ist ihre Antwort. Und sie legt mit Segensworten die tröstende Hand auf sein Haupt wie Alma. In beiden Dichtungen endlich giebt das Idealbild den Ausschlag, in jener freilich zur Verdammnis, in dieser zur Lossprechung des Sünders. Weil Peers ideales Selbst, makellos wie es dem Gottesgedanken entsprungen, immerdar in Solvejgs Herzen gelebt, wird seinem irdischen Selbst der schmählichste Lebenswandel verziehen. Mit ungläubigem Staunen vernimmt er solche Heilsbotschaft, und wir mit ihm.

Goethe hat dem Ewigweiblichen läuternde Kraft zugeschrieben, doch nur bei thätiger Mitwirkung des Gefallenen. „Wer immer strebend sich bemüht“. . . .! Paludan-Müller schon durchbricht diese Einschränkung, sein Adam Homo ist ein Wicht bis zum letzten Athemzug, aber er schickt wenigstens den von Alma unverdienterweise Befreiten zu einigem Ersatz ins Fegefeuer. Ibsen nun läßt ohne Bedingung Gnade für Recht ergehen bei später, erzwungener, zweifelhafter Reue. Seine Erlösungslehre ist die bequemste und nach den möglichen Folgen die bedenklichste. Nur eine beinahe religiöse Überzeugung vom Wert und Gnadenamt des „unschuldigen Weibes“ macht den Schluß des Peer Gynt überhaupt begreiflich.

6.

Mit einem andern Werke der dänischen Litteratur berührt sich Peer Gynt noch in der Psychologie, ohne daß jedoch irgend welcher Einfluß stattgefunden hätte, mit Hans Egede Schacks Roman „Die Phantasten“ (1857).

Aus den unangenehmen Verhältnissen einer harten und öden Gegenwart flüchtet besonders die Jugend gern in das Land der

Träume. Wir alle haben uns einmal, je nach Begabung und Temperament, diesem Hang überlassen, und die geliebten Volks- und Kindermärchen verdanken nichts anderm ihren Ursprung. Selten auch wird einer demütig genug sein, sich selbst in seinen Glücksträumen auf einer niederen Stufe zu gefallen, etwa die Rolle des getreuen Dieners zu übernehmen. Man baut seine Luftschlösser nicht für andre Prinzen.

Eine sehr getreue, zum Teil offenbar autobiographische Schilderung solcher „Jugendlichkeiten" eröffnet Schacks Buch. Unter einer Eiche kommen die Phantasten zusammen, nicht um zu spielen wie andre Knaben, sondern um sich an Hirngespinsten zu ergötzen. Sie unterhalten sich z. B. damit, auszudenken, was jeder von ihnen als König von Dänemark zu Napoleons Zeiten und als dessen Verbündeter thun würde. Der eine gründet gleich ein östersееisches Kaisertum, malt sich aus, wie er als siegreicher Kaiser in seine Hauptstadt zurückkehrt, unter welchen Ceremonien, wie das Volk steht und gafft u. s. w. Die entsprechenden Stellen im „Peer Gynt" drängen sich von selbst auf und der ähnliche seelische Zustand tritt unverkennbar hervor, wenn weiterhin Konrad (der Verfasser), von seinen Knabentagen erzählt, er habe immer im Stillen erwartet, es würde ihn wohl ein oder die andre Begebenheit plötzlich zur Größe erheben, und sein Glaube daran sei so stark gewesen, daß er geradezu ein innerliches Unbehagen gefühlt habe bei dem Gedanken, einen wirklichen, aber so geringen Schritt gegen das Ziel hin zu thun wie den, ernstlich einen bestimmten Beruf zu wählen. Schack warnt eindringlich vor den Gefahren eines solchen Phantasiedaseins; sein Held entzieht sich gerade in letzter Stunde durch energische Selbstzucht dem drohenden Wahnsinn.

Lediglich als Einzelfall hingegen und ohne ethische Absicht, darum ohne Ibsens Entrüstung und Schacks Entsetzen, ja mit parteilicher Milde betrachten zwei berühmte Erzähler, ein russischer und ein deutscher, diese merkwürdige Erscheinung des Seelenlebens.

Rudin, der Titelheld einer Novelle von Turgenjew (1855), ist eine Gyntische Gestalt. Er hat mit Peer gemein: reiche natür-

liche Anlagen, vor allem die Gabe der Rede und die stets verlockende Fähigkeit, seine eigene Einbildungskraft und die der Zuhörer nach Willkür zu erregen und zu lenken, das Bedürfnis, eine Rolle zu spielen vor sich und andern, den Trieb, die Gemüter zu beherrschen, die feige Scheu vor allem Endgültigen, Unumstößlichen, vor Verantwortung und Verpflichtung.

Beide sind von einer verwitweten Mutter abgöttisch geliebt und verzogen worden, gewinnen die erste Liebe eines reinen jungen Herzens und verraten sich im Glücke als unwürdige Egoisten. Nur ist die Selbstsucht des feineren, gebildeteren Rudin nicht so robust wie die Peer Gynts, wirft nicht alle Schleier zuletzt schamlos ab, entwickelt sich nicht aus dem Naiv-Unbewußten zu einem selbstbewußt schlechten Charakter. Im Gegenteil, was Rudin nicht fehlt, die in mancherlei Mißgeschick erstarkende Selbsterkenntnis, verhindert eine solche Entwicklung und läßt sein ziel- und erfolgloses Leben fast als Verhängnis erscheinen, so daß Turgenjew in der zweiten Hälfte der Geschichte mehr und mehr Partei ergreifen und unser Mitleid ansprechen darf.

Peer Gynts Wesen ist Eigenliebe und Phantasterei in steter Wechselwirkung. Wie uns nun Rudins Charakter die Grundzüge jenes Egoismus nahe bringt, erläutert Paul Heyses „Märtyrer der Phantasie" (1874) die romantische Art dieses Träumens mit offnen Augen. Schon die Überschrift kündigt die Stellung des Verfassers zu seinem Helden an. Nicht richten, verstehen und verzeihen sollen wir — um so mehr als sich hier die Einbildungskraft nicht im Frohndienst eines begehrlichen Willens bethätigt. Auch dieser Märtyrer wurde in früher Jugend von einer alten Wärterin mit Märchen gefüttert und lernte „die Kunst, sich an Hirngespinsten zu ergötzen". „Wo ich ging und stand, naschte ich allerlei Phantastereien". Er hat dann „für nichts ein rechtes Herz", weder grämt noch ärgert er sich, weder haßt noch liebt er und beim Verluste seiner Angehörigen erfaßt ihn mehr ein Gefühl der „Beklommenheit" als wirklich menschliches Empfinden. Auch Peer überwindet rasch den Tod der Mutter, auch ihm geht

alles nur skindeep. Niemals fällt der Schmerz solche Naturen an „wie ein gewappneter Mann“. Sie sind keineswegs ganz ohne Gutmütigkeit und Empfindung, aber ihre Gefühle, gleich den gasgefüllten Luftkugeln der Kinder, steigen alsbald in die dünne Atmosphäre der Phantasie empor und zerplatzen.

Einen Punkt noch, wichtiger als die eben angeführten, wird der Hinweis auf die Novelle klären. Im letzten Aufzuge kommen Peer Gynt seine Unterlassungssünden zum Bewußtsein, welke Blätter, geknickte Halme, wehende Lüfte flüstern ihm zu in der Nacht:

Wir sind Gedanken,
Du hättest uns denken sollen!
. . . .
Wir sind eine Losung,
Die hättest du künden sollen!
. . . .
Wir sind Lieder,
Du hättest uns singen sollen!

„Anklagende Worte“, meint G. Brandes, „womit der Dichter in schlaffen Zeiten sich selbst gespornt haben mag, die man sich aber unmöglich in Form einer Selbstanklage Peers vorstellen kann“. Man kann es wohl, sofern Peer Vertreter der Nation ist. Und außerdem: „Wenn ich nur etwas mehr Bildung gehabt hätte“, klagt Heyses Tagesträumer, „vielleicht hätte ich so was wie einen Poeten abgegeben und mit der Zeit gelernt aus der Not, die meine arme Seele durch dies Überwuchern der Phantasie erlitt, eine Tugend zu machen“. Auch Peer hätte das lernen können. Er legt gleich in der ersten Szene mit der Schilderung seines Rittes über den Gendingrat und weiterhin bei Gelegenheit Zeugnis ab von einer gewissen Begabung, die jene Anklagen rechtfertigt. Hiedurch ist nicht ausgeschlossen, daß symbolisch auf die Nation angespielt wird, und eben so wenig, daß die Verse auf den Dichter selbst Bezug haben. Nach dieser Seite hin mocht' er sich mit seinem Helden verwandt fühlen, wie sich Heyse geradezu in der Vorrede „in gewissem Sinne von Berufswegen eine Art Leidensgefährten“ seines armen Sünders nennt „und bei manchen Stellen ein deutliches

de te fabula narratur vom eigenen Gewissen sich hat zuraunen lassen".

Eine sehr feine Gattung Lüge ist es denn auch, die Ibsen seinen Landsleuten zuschreibt, Lüge aus Überschwang der Phantasie, eigentlich die bloße Entartung einer künstlerischen Tugend, kein philisterhaftes Laster wie das britische cant. Sie hätten sich darüber nicht so ereifern brauchen, wie sie nach dem Erscheinen des Werkes (im November 1867) gethan haben. Und beschaute der Dichter den schillernden Fehler auch ingrimmig durch die Brille des Sittenrichters — eigne Wahrhaftigkeit und Vaterlandsliebe gaben ihm ein doppeltes gutes Recht. „Glauben Sie nicht", schrieb er an die früher erwähnte L. Kieler, „daß ich so unfreundlich gegen meine Landsleute gestimmt sei, wie man mir vorwirft. Auf alle Fälle, das kann ich versichern, bin ich nicht freundlicher gegen mich selbst als gegen andre." Einprägen wollt' er auch ihnen den Wahlspruch Tycho Brahes, den er zu dem seinen gemacht hatte: Non haberi sed esse! einprägen in jeder Weise, die ihm zu Gebote stand, pathetisch im „Brand", — im „Peer Gynt" durch „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung".

IX.

Kaiser und Galiläer.

1.

„Skule war Gottes Stiefkind auf Erden; das war das Rätsel an ihm.“ Schon 1864, als dieses Schlußwort der „Thronforderer“ niedergeschrieben wurde, wandte sich Ibsens Augenmerk auf einen andern Zweifler und Widersetzlichen, dessen tragischer Untergang mehr noch als der des norwegischen Häuptlings zu einem solchen Urteil herausforderte und zur Lösung des Rätsels reizte. Er trug sich mit einem Drama Julian den frafaldne — Julian der Abtrünnige. Aber nicht nur „Brand“ und „Peer Gynt“ schoben sich zwischen Absicht und Ausführung: zwei Jahre nach „Peer Gynt“, 1869, erschien als Vorläufer einer Reihe von ganz anders beschaffenen Werken das moderne Lustspiel „Bund der Jugend“, und erst neun Jahre nach gefaßtem Gedanken wurde das „weltgeschichtliche Schauspiel“ in zwei Teilen abgeschlossen.

Der Dichter selbst berichtet brieflich: „Kaiser und Galiläer ist das erste Werk, das ich unter dem Einfluß des deutschen Geisteslebens geschrieben habe. Als ich im Herbst 1868 aus Italien zurückkehrte und in Dresden meinen Aufenthalt nahm, brachte ich den Plan zum „Bund der Jugend“ mit und schrieb dieses Stück denselben Winter. Zu „Kaiser und Galiläer“ hatte ich während meines vierjährigen Aufenthalts in Rom mancherlei historische Studien und Aufzeichnungen gemacht, aber keinen klaren Plan für die Ausführung entworfen und also noch weniger vom Stück etwas geschrieben. Meine Lebensanschauung war damals noch national-

skandinavisch und ich konnte deshalb mit dem fremden Stoffe nicht zurecht kommen. Dann erlebte ich die große Zeit in Deutschland, das Kriegsjahr und die nachherige Entwickelung. Dies alles hatte für mich an vielen Punkten eine umwandelnde Kraft. Meine Ansicht der Weltgeschichte und des Menschenlebens war bisher eine nationale Ansicht gewesen. Jetzt erweiterte sie sich zu einer Stammesansicht, und so konnte ich Kaiser und Galiläer schreiben. Es wurde im Frühling 1873 vollendet."

Das Wiedererstehen des Reiches, der Anblick des frei und mächtig sich entfaltenden deutschen Volkstums hatte also den Verfasser des viel besprochenen Gedichtes „Ballonbrief an eine schwedische Dame" vom Dezember 1870 so glücklich an einem für uns besonders merkwürdigen Punkte umgewandelt. Damals, noch von nationaler Anschauung beherrscht, gegen Preußen, das Dänemark gedemütigt hatte, von skandinavischem Hasse erregt, nannte er den Sieg über Frankreich einen Sieg der Ziffer, der Stabsmaschinerie, warf er Moltke vor, die Poesie des Kampfes gemordet zu haben, und Bismarck, daß ihm der Sinn mangle für den Hunger der Zeit nach Schönheit. Schon zwei Jahre später war der immer aufrichtig der Wahrheit nacheifernde Mann dazu gelangt, seinen kurzsichtigen nordischen Groll zu verabschieden und, mitten unter uns wohnend, sich als Germanen zu fühlen, als solcher unsere Thaten und Lose in einem das rechte Maß gebenden Zusammenhange zu beurteilen. 1872 ruft er dem Norden zu: „Das Gesetz der Zeit, Cavour und Bismarck schrieben es auch für uns!" und feiert 1875 in dem schönen Gedichte „Weit fort!" die deutsche Einigung, die er abermals den Seinigen als Beispiel aufstellt. Es war ihm ergangen wie Conrad Ferdinand Meyer, dem auch erst „die großen Zeitereignisse" das Stammesgefühl verliehen, aus dessen „Gewalt" sein Hutten geboren wurde. Freilich: deutscher Sieg und Hutten, das vereinbart sich von selbst, — kraftvoll ertönt Meyers Lied in des alten Recken eigener, veredelter und gesteigerter Art; in welchem Sinne dagegen unser Kampf und die dadurch geweckte allgermanische Empfindung gerade zur Tragödie von Julian

dem Apostaten unerläßlich gewesen, ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Unerläßlich wohl als Vorstufe zu einem noch höheren Standpunkt, von dem aus, bei wiederum erweitertem Gesichtskreis, der für das weltgeschichtliche Drama nötige allumfassende Überblick zu gewinnen war.

Anfangs hatte der Dichter dem Walten der Vorsehung nur in den Geschicken der Heimat nachgeforscht, ihren Wegen nur in Bezug auf dies kleine Stück Welt nachgesonnen. Das verleitet unversehens dazu, den Demiourgos in altheidnischer oder israelitischer Weise als Gott des eignen Volkes zu betrachten, von dem man sich, wie Ibsen selbst im „Peer Gynt“ spottet, „ganz separat beschützt“ wähnt. Über die echt menschlich enge Auffassung hinaus führte dann die Erkenntnis der besonderen geschichtlichen Aufgabe eines jeden Stammes. Erschien aber der Sieg des einen als Bestimmung, so mußt' es auch die Niederlage des andern sein. Die Aufmerksamkeit wurde darauf hingelenkt, wie häufig solcher Wechsel der Gunst von oben in der Vergangenheit schon stattgefunden hatte, wie also für die Leitung der Dinge geheimnisvolle, über das Wohl und Wehe der einzelnen erhabene Ziele gesetzt waren, und es befestigte sich die Vorstellung von einer Weltregierung, der alles nur Mittel zum Zweck, alle nur beliebig zu verwertende und nach Erfordernis ohne Bedenken zu opfernde Steine in einem großartig angelegten Spiele sind.

Nicht nur die plötzlich umwandelnde Kraft, auch ein stetes inneres Fortschreiten während der neun Jahre läßt sich an dem Ideengehalt, dem für die Forschung wertvollsten Bestandteile des Dramas „Kaiser und Galiläer“, wohl ziemlich sicher bis ins einzelne nachweisen. Zuerst ist die Frage: Was hat Ibsen schon 1864 zur Wahl Julians als Helden vermocht? — Die Idee vom Berufe, wie der unmittelbare Anschluß an die „Thronforderer“ und das Wiederaufnehmen des Problems in „Brand“ und „Peer Gynt“ lehrt.

Auf größerem Schauplatze, weiter hin sichtbar, sollte nun ein Herrscher des Erdkreises die unwiderstehliche Macht göttlicher Be-

rufung darthun — auserlesen wie Hakon, widerstrebend wie Skule, Erwählter und Zweifler in einer Person. Dann, mit dieser Idee in unlöslicher Verbindung eine zweite, schon in früheren Werken, besonders „Olaf Liljekrans“, der „Komödie der Liebe“, den „Kronprätendenten“, gelegentlich vorgetragene: die Idee vom Nutzen des Leidens. Das junge Christentum ist zu Julians Zeit nahe daran, als Hof- und Staatsreligion zu entarten, seines ursprünglichen Geistes verlustig zu gehen. „Was das Christentum nötig hat“, sagt Kierkegaard, „ist nicht die erstickende Protektion des Staates, nein, was es nötig hat, ist frische Luft, Verfolgung. . . . . Der Staat richtet nur Unheil an, er wehrt die Verfolgung ab.“ Durch Verfolgungen und Leiden muß hier der Kaiser, im Einklang damit, den Christen wieder zur Ermannung, zum Mute des Martyriums, zum Leben im Geist und in der Wahrheit verhelfen und so als Verneinender das Vorhaben des Himmels und seinen Beruf erfüllen. Zugleich mag der Gegensatz von Heidentum und Christentum, den Ibsen schon im „Hünengrab“, wenn auch in ganz romantischer Auffassung, dichterisch zu verwenden suchte, mit zur Wahl des Stoffes angelockt haben.

Ferner wäre zu fragen, was während des gewinnreichen Aufenthalts in Italien und später hinzukam und was sich an den älteren Vorstellungen veränderte? — Mitbedingt wurde die Fabel nun durch die Idee vom alleinigen Werte des Willens und zwar des in „Brand“ und „Peer Gynt“ verkündigten Opferwillens, der niemals fordert, immer giebt. Julian fordert; er greift mit Begierde nach dem Purpur und trachtet, besonders im zweiten Teile, mehr und mehr „sich selbst zu leben“. Seine Ruhmsucht und sein Dünkel steigen ins Ungeheuerliche, er läßt sich von den Soldaten als Gott verehren und erledigt so wiederum seine Aufgabe, alle edlen Gemüter dem Christentum in die Arme zu treiben. Dazu gekommen ist vor allem eine neue metaphysische Idee von jener verhüllten, unnahbaren Macht, welche die Einzelnen als Werkzeug erwählt. Schon Hakons Schlußurteil über Skule fiel aus dem kirchlich-religiösen Lebenskreise des Stückes heraus; im „Brand“

mußte zur Milderung der Katastrophe der deus caritatis gewaltsam und gegen die Logik herbeigezogen werden; der Knopfgießer wie der Teufel im „Peer Gynt" lassen auch den ganz im Hintergrunde gehaltenen „Meister" nur mehr als symbolische Gestalt erscheinen. Während also Ibsen bei der christlichen Ethik in ihrer strengsten Form beharrt, ja sie zur Forderung der Askese steigert, verliert seine Anschauung vom Lenker der Dinge in fühlbarer Weise den dogmatischen Charakter. Jetzt ist es ausgesprochenermaßen nicht mehr die Vorsehung, nicht mehr das Göttliche, was Julian seine Stelle in der Geschichte und sein Wirken anweist, sondern der Weltwille. Darum heißt es auch jetzt nicht mehr wie in „Brand" und „Peer Gynt", du sollst wollen, sondern du mußt wollen. Schon im „Brand" ist die Freiheit des Willens als zweifelhaft aufgefaßt, wird von Brand selbst mindestens als sehr beschränkt empfunden, wodurch eben das Werk an die Prädestinationslehre anklingt; hier nun ist das liberum arbitrium indifferentiae auf das Bestimmteste geleugnet und, der Idee nach, geradezu ein Beispiel gegeben zu Goethes Urworten: „Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen, die Sonne stand zum Gruße der Planeten, bist alsobald und fort und fort gediehen nach dem Gesetz, wonach du angetreten." Der Weltwille zwingt das Individuum, so zu wollen, wie es für den Gang der Weltereignisse notwendig ist. Die Freiheit ist nur Schein, Gestalten wie Julian sind „Freigegebene unter der Notwendigkeit" (frigivne under nödvendigheden) — d. h. frei, so weit der Spielraum reicht unter einer Leitung, der sie nicht entrinnen. In „Brand" hatte Ibsen der Vererbung nachgegrübelt, dieser eigentlichen Prädestination, und der Erziehung, dem schlechten Beispiel, die des Willens Reinheit trüben in einem Alter, wo wir uns noch nicht dagegen zu wehren vermögen; hier werden solche Gewalten in erschreckender Weise als Mittel des Weltwillens angesehen, das Individuum zu formen und umzuformen, bis es seinem Zweck fürs allgemeine dienlich wird. Julian muß, dem Siege des Christentums zuliebe, werden, wie er sich im zweiten Teile zeigt, ob er gleich darüber zu Grunde geht.

„Schlachtopfer der Notwendigkeit“ nennt ihn sein Dichter durch den Mund des Mystikers Maximos und spricht: „Der Weltwille wird für Julians Seele Rechenschaft stehen.“

Wie Julian sind schon andere vom Weltwillen genutzt worden. Kain, das „erste Opferlamm der Erwählung“ und Judas Ischariot. der „elende Sklave“, der da „half bei der nächsten großen Weltwendung“. Ihre Verbrechen waren notwendig, darum absichtlich herbeigeführt. In einer bühnenwirksamen Szene beschwört Maximos ihre Geister, daß sie Julian antworten und uns einweihen in die das Drama beherrschenden Anschauungen. Der Brudermörder erscheint, groß und schön wie Herakles, doch mit einem roten Streifen quer über die Stirne.

Julian: Was war dein Beruf (hverv, — Gewerbe) im Leben?

Eine Stimme: Meine Schuld.

Julian: Warum vergingst du dich?

Die Stimme: Warum wurde ich nicht mein Bruder?

Julian: Keine Ausflüchte. Warum vergingst du dich?

Die Stimme: Warum wurde ich ich selbst?

Julian: Und was wolltest du als du selbst?

Die Stimme: Was ich mußte.

Julian: Und weshalb mußtest du?

Die Stimme: Ich war ich.

. . . .

Julian: Und welche Frucht hat deine Schuld getragen?

Die Stimme: Die herrlichste.

Julian: Was nennst du die herrlichste?

Die Stimme: Das Leben.

Julian: Und des Lebens Grund?

Die Stimme: Den Tod.

Julian: Und des Todes?

Die Stimme (verliert sich in einem Seufzer): Ja, das ist das Rätsel.

Den Verräter erblickt Julian als rotbärtigen Mann mit zerrissenen Kleidern und einem Strick um den Hals.

Julian: Was warst du im Leben?

Die Stimme: Des Weltwagens zwölftes Rad.

Julian: Das zwölfte? Schon das fünfte wird als unnütz erachtet.

Die Stimme: Wohin wäre der Wagen gerollt ohne mich?

Julian: Wo rollte er hin mit dir?

Die Stimme: In die Herrlichkeit.

Julian: Warum halfst du?

Die Stimme: Weil ich wollend war.

Julian: Was wolltest du?

Die Stimme: Was ich wollen mußte.

Julian: Wer erwählte dich?

Die Stimme: Der Meister.

Julian: War der Meister vorauswissend, als er dich erwählte?

Die Stimme: Ja, das ist das Rätsel.

Die Zweifel und Fragen, mit denen beide Gespräche enden, verraten noch den Weg, auf welchem Ibsen vom Glauben an eine göttliche Vorsehung zur Annahme des unbeugsamen, unbarmherzigen Weltwillens gelangt ist. So ungefähr muß sein Gedankengang gewesen sein: die alte — von Goethe in klassische Form gebrachte — Erklärung des Verneinenden, des Bösen in der Welt als einer heilsam reizenden, die Menschheit vor Erschlaffung bewahrenden Kraft bestätigt sich wohl in der Erfahrung — ist auch nur die Lehre vom Werte des Leidens, anders gewendet; allein neben dem Begriffe Gottheit läßt sich für den Begriff des Bösen mit utilitarischer Auslegung doch kein Raum gewinnen. Der Dichter des Faust gleitet vorsichtig genug über die Schwierigkeit hin („Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last"), teilt also die allgemein gültige Auffassung: Gott lasse das Böse zu. Von einem vorwissenden, allmächtigen Wesen ge-

braucht, kann aber „zulassen“ nichts anderes bedeuten als „wollen“. Ist das Böse da, so ist es gewollt da, und die Macht, die es will, kann nicht der herkömmlichen dogmatischen Vorstellung angemessen sein. Kein ihr entgegengesetzter Geist der Finsternis, sie selbst wirbt unter der Menschheit die Verneinenden, die großen „Helfer in der Verleugnung“.

Fatalismus wäre für die in „Kaiser und Galiläer“ vorgetragene übersinnliche Ansicht keineswegs das richtige Wort. Wohl ist der Weltwille eine Art Verkörperung der Notwendigkeit, aber eben einer wollenden, nach einem Ziel zustrebenden, nicht eines blinden Fatums. Ja, als Ibsen den Plan zuerst ins Auge faßte, war diese Notwendigkeit noch Vorsehung, und ist es im Wesen, nur entgöttlicht, noch jetzt. Darum haften ihr Attribute an wie der biblische „Zorn“ Gottes: Kain, Judas, Julian heißen „Ecksteine unter dem Zorn der Notwendigkeit“. Auch ist noch klar genug zu erkennen, daß Julian ursprünglich die Wahl haben sollte, seinen Beruf bejahend zu erfüllen, und ihn nur zur Strafe, weil er nicht feinhörig ist für die innere Stimme, dann verneinend erfüllen muß. Als Kind hielt er voll glühenden Eifers Ansprachen an seine Altersgenossen und bekehrte sie: das war der ihm angebotene Weg, auf dem fortschreitend er ein Hakon des Christentums hätte werden können. Er schlug einen andern ein: — seine Schuld! Das entlastende „Ich kann nicht anders, denn ich bin ich“, das die größere Hälfte der Schuld, nein die ganze, den Gestirnen zuschiebt, dem Verhängnis über uns, kam zuletzt hinzu, denn es ist noch in „Brand“ und „Peer Gynt“ nicht vorhanden.

Weder Fatalismus in der gewöhnlichen Bedeutung, noch Pessimismus im eigentlichen philosophischen Sinne hat in Ibsens Weltanschauung eine Stätte, sei es in den späteren, ganz düster gefärbten Werken, sei es in den früheren, heller getönten. Davon überzeugt, daß es auf Erden besser werden kann, ja immer besser werden muß, geißelt er, was besteht. Aber selbst hier, in dem rein darstellenden Werke, findet er, ganz im Gegensatze zu Schopenhauer und jedem echten Pessimismus, Berechtigung und Zweck im

rastlosen, wilden Kampfe um die Obmacht und ein Versöhnendes und Erhebendes in der rücksichtslosen Thätigkeit des Weltwillens, nämlich das Bestreben und die Sorge für der Menschheit steten Fortschritt. Der Weltwille ist die personifizierte oder wenigstens formulierte Kulturnotwendigkeit; die dem Dichter wichtigste der neuen Ideen aber, die aus dem Verlaufe seiner Entwicklung notwendig in das Werk gekommen, ist die Idee vom dritten Reich.

„Es giebt drei Reiche", kündet Maximos beim Symposion mit den Geistern Kains und Iskarioths. „Erstlich jenes Reich, das auf den Baum der Erkenntnis gegründet ward; dann jenes Reich, das auf den Baum des Kreuzes gegründet ward; das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und den Baum des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es beide haßt und liebt und weil es seine lebendigen Quellen hat unter dem Hain Adams und unter Golgatha."

Im zweiten Teile werden die mystischen Worte erläutert und dadurch geoffenbart, daß sie sich mit den Ideen Lessings über die „Erziehung des Menschengeschlechts" gar innig berühren.

Julian nimmt als Kaiser den fruchtlosen Kampf auf für das untergegangene erste Reich gegen das zweite, das des Galiläers. „Wer wird siegen, der Kaiser oder der Galiläer?" fragt er Maximos. „Untergehen werden beide, der Kaiser und der Galiläer", lautet die Antwort, „ob in unsern Zeiten oder nach Hunderten von Jahren, das weiß ich nicht . . . Sie werden beide untergehen, aber nicht vergehen. Geht nicht das Kind unter im Jüngling und wiederum der Jüngling im Manne? Aber weder das Kind noch der Jüngling vergeht . . . Das Reich des Fleisches ist verschlungen vom Reiche des Geistes. Aber das Reich des Geistes ist nicht das abschließende, eben so wenig wie der Jüngling es ist. Du hast den Jüngling hindern wollen, zu wachsen — hindern, ein Mann zu werden. O du Thor, der das Schwert gezogen gegen das Werdende, gegen das dritte Reich." Und Lessing? „Sie wird kommen", weissagt er mit derselben Überzeugung, „sie wird gewiß

kommen, die Zeit der Vollendung ... die Zeit eines neuen ewigen Evangeliums ... Vielleicht daß selbst gewisse Schwärmer des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts einen Strahl dieses neuen ewigen Evangeliums aufgefangen hatten ... Vielleicht war ihr dreyfaches Alter der Welt keine so leere Grille, und gewiß hatten sie keine schlimme Absichten, wenn sie lehrten, daß der Neue Bund ebenso wohl antiquieret werden müsse, als es der Alte geworden ... Nur daß sie ihre Zeitgenossen, die noch kaum der Kindheit entwachsen waren, ohne Aufklärung, ohne Vorbereitung, mit Eins zu Männern machen zu können glaubten, die ihres dritten Zeitalters würdig wären."

Wie Lessing hier den mittelalterlichen Mystikern beipflichtet, hat sich Ibsen wiederholt auch außer dem Drama zu den Lehren des „Schwärmers" Maximos als zu den seinen bekannt. Schon in dem erwähnten Ballonbrief aus dem Jahre Siebzig, der die Eröffnung des Suezkanals schildert, ist vom Lande der Verheißung die Rede, von der Morgenröte einer neuen Zeit, der die Menschheit hoffnungsfreudig „auf den Kanälen des Werdenden" entgegen steuert, und in einer zu Stockholm 1887 gehaltenen Bankettrede wird mit Hinweis auf diese Szenen das Herannahen und die Erfüllung des dritten Reiches angesagt. Unsere Zeit als einen Abschluß betrachtend, aus dem etwas Neues im Begriffe sei, geboren zu werden, fährt der Dichter wörtlich fort: „Ich glaube nämlich, daß die Lehre der Naturwissenschaft von der Evolution auch in Beziehung auf die geistigen Lebensfaktoren Gültigkeit hat. Ich glaube, daß uns nun recht bald eine Zeit bevorsteht, wo der politische Begriff und der soziale Begriff aufhören werden, in den gegenwärtigen Formen zu existieren, und daß aus ihnen beiden eine Einheit zusammenwachsen werde, die vorläufig die Bedingungen für das Glück der Menschheit in sich trägt. Ich glaube, daß Poesie, Philosophie und Religion zu einer neuen Kategorie zusammenschmelzen werden und zu einer neuen Lebensmacht, von der wir jetzt Lebenden übrigens keine klarere Vorstellung haben können. Man hat bei verschiedenen Anlässen von mir behauptet, daß ich

Pessimist sei. Und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern ich fest glaube an das Fortpflanzungsvermögen der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit. Namentlich und näher bestimmt glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zu Grunde gehen, nach dem hinstreben, was ich in meinem Drama Kaiser und Galiläer mit der Bezeichnung: das dritte Reich angedeutet habe."

Lessing ist der Meinung, „daß das große langsame Rad, welches das Geschlecht seiner Vollkommenheit näher bringt, nur durch kleinere schnellere Räder in Bewegung gesetzt werde, deren jedes sein einzelnes eben dahin liefert." Er vertraut also auf das Volk, auf die Masse, und ihm gesellt sich unter den Neueren als Gesinnungsgenosse Tolstoi (siehe „Krieg und Frieden"!), Ibsen dagegen, als Heldengläubiger, nimmt seinen Platz neben Carlyle. Es sind die zwei Grundanschauungen, die mehr als je die Geister trennen und im politischen Leben offner oder versteckter um die Herrschaft ringen. Sollte unser großes Jahr und der schönheitfeindliche Bismarck gerade in diesem Punkt Einfluß auf den Gedanken des Dramas gehabt, sollte nicht wenigstens Ibsens Lehre vom Genius, wie er sie gegen G. Brandes auch brieflich aussprach, unmittelbar durch die Ereignisse so zuversichtliche Form empfangen haben? Heroworship predigt er, alles Große auf Erden geschieht auf einmal und durch einen, der in die Speichen greift und das Rad mit einem gewaltigen Ruck herumreißt. Wann immer es geschehen soll, wird alle sonst zersplitterte Kraft in dem einen gesammelt. Und im Drama als Parabel: „Die Weltseele ist wie ein reicher Mann, der unzählige Söhne hat. Verteilt er seinen Reichtum gleichmäßig unter alle seine Söhne, so werden sie alle wohlhabend, aber keiner von ihnen wird reich. Macht er sie jedoch erblos bis auf einen und schenkt diesem Einen alles, dann steht dieser Eine als ein reicher Mann da in einem Kreise von Armen." Demgemäß ist die Erfüllung des dritten Reiches abhängig von dem Kommen des „Rechten", „der den Kaiser und den Gali-

läer verschlingen wird", des „Friedenskönigs", des „Zweiseitigen", der die beiden Reiche der Einseitigkeit, die Krieg mit einander führen, versöhnen und vergleichen soll. Kein Ausdruck ist dem Dichter zu hoch, diesen Genius, die vollkommenste ihm denkbare Blüte der Menschheit, zu verherrlichen. Den „Messias des Geistesreichs und Weltreichs" nennt er ihn, „weder Kaiser noch Erlöser", aber „beide in einem und einer in beiden"; den „Kaiser-Gott, Gott-Kaiser, Kaiser im Reiche des Geistes und Gott in dem des Fleisches", in dessen Reich „das aufrührerische Wort des Vorläufigen (d. h. Christi) Wahrheit wird: gieb dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist" — denn „da ist der Kaiser in Gott und Gott im Kaiser . . . Logos in Pan, Pan in Logos."

Und abermals führt Ibsen der Weg seines Gedankens neben Lessing her, in der gleichen Richtung. „Warum", heißt es in der „Erziehung des Menschengeschlechtes", „könnte jeder einzelne Mensch auch nicht mehr als einmal auf dieser Welt vorhanden gewesen sein? Ist diese Hypothese darum so lächerlich, weil sie die älteste ist? weil der menschliche Verstand, eh' ihn die Sophisterey der Schule zerstreut und geschwächt hatte, sogleich darauf verfiel? . . . Warum sollte ich nicht so oft wiederkommen, als ich neue Kenntnisse, neue Fertigkeiten zu erlangen geschickt bin?" Ibsen aber versichert: „Einer ist, der immer, in gewissen Zwischenräumen, wiederkommt im Leben des Menschengeschlechts. Er ist gleich einem Reiter, der in der Reitbahn ein wildes Pferd zähmen soll. Jedesmal wirft das Pferd ihn ab. Über eine Weile sitzt der Reiter wieder im Sattel, immer sicherer, immer geübter: aber herunter mußte er in seinen wechselnden Gestalten bis auf den heutigen Tag. Herunter mußte er als der gottentsprungene Mensch in Edens Hain; herunter als Grundleger des Weltreichs; — herunter muß er als Fürst des Gottesreichs. Wer weiß, wie viele Male er schon unter uns gewandelt ist, ohne daß einer ihn kannte." Und Julian wird gefragt: „Weißt du, ob du nicht schon warst in dem, den du jetzt verfolgst?"

Die Ideen von den drei Reichen, von der Weltseele oder

dem Weltwillen, der sich unter den Menschen Werkzeuge wählt und formt oder vielmehr, der von Zeit zu Zeit die Summe der vorhandenen Kräfte wieder zu einem Werkzeug formt, seine Kulturpläne um einen Schritt zu fördern: alle die Ideen hängen zusammen und greifen ineinander wie Glieder einer Kette. Nur eine besonders zu beachtende metaphysische Darlegung läßt sich nicht wohl mit den bisher erläuterten in Zusammenhang bringen: sie erhebt sich gleichsam darüber und dünkt mich des Dichters letzten und kühnsten Gedanken, seine esoterische Lehre zu bergen. „Siehe, Julian“ — so spricht wiederum Maximos — „als das Chaos sich wälzte in der entsetzlichen Öde und Jehova allein war — an dem Tage, da er, nach den alten jüdischen Schriften, seine Hand ausstreckte und schied zwischen Licht und Finsternis, zwischen Wasser und Land, — an dem Tage stand der große schaffende Gott auf der Zinne seiner Macht. Aber mit den Menschen entsprang Wille (in der Ursprache die Mehrzahl: entsprangen Willen, viljer) auf Erden. Und Menschen und Tiere und Bäume und Kräuter schufen ihresgleichen nach ewigen Gesetzen, und nach ewigen Gesetzen gehen alle Sterne im Himmelsraum. Hat Jehova bereut? Die alten Sagen aller Völker wissen von einem bereuenden Schöpfer zu erzählen. Das Gesetz der Erhaltung hat er in die Schöpfung gelegt. Zu spät zur Reue! Das Geschaffene will sich erhalten — und so wird es erhalten.“ Wohl im Hinblick hierauf hat Ehrhard den Weltwillen Ibsens aus Schopenhauers Hauptwerk und etwa dem „Willen in der Natur“ herleiten wollen. Es ist nur ein Anklang in der Benennung, im wesentlichen nicht die geringste Ähnlichkeit. Fest steht dem Dichter, im Gegensatz zu Schopenhauer, von Anfang an und bleibt ihm fest in allen Wandlungen seiner metaphysisch-mythologischen Ansichten: die Überzeugung vom ewigen Fortschritt, von der steten Entwicklung auf Erden. Durch die modernen, im Ausland aufgenommenen Ideen entgöttlicht sich ihm die solches waltende Vorsehung und gestaltet sich schließlich zum Weltwillen um. Wir empfangen den Eindruck, daß dieser überhaupt an Stelle des Gott-Schöpfers getreten sei. Aber zuletzt nun —

die eben angezogene Erörterung ist die letzte derartige im Drama -- zeigt es sich, und das ist das Bemerkenswerteste, daß Ibsen doch vom Dualismus nicht loskommt, daß sich ihm der Weltwille, d. h. das in den Geschöpfen Wille gewordene Gesetz der Erhaltung, in prometheischer Auflehnung gegen den Schöpfer bethätigt. Gleich seinem Helden Julian kann er, trotz aller Sehnsucht, die alten Fesseln nicht gänzlich abstreifen. Dennoch dürfte auch er, wenn es nötig sein sollte, sich zur Verteidigung das Wort des heiligen Augustinus vorschützen: Haec omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt. Basilios nennt die Lehre des Maximos „ein Gespinst von Licht und Nebel“.

Es mag befremden, daß wir alles, womit es Ibsen so ernst ist, im Drama aus dem Munde eines Wahrsagers hören. Maximos würzt für Julian erst besonders berauschende Getränke, eh' er die Erscheinungen vorführt, und sein Gebahren wie seine Anstalten unterscheiden sich in nichts von dem theatralischen Wesen, das bei Beschwörern von alters her üblich ist. Die Erklärung, damit sei gemeint, im dritten Reich werde Verkehr mit der Geisterwelt sich anknüpfen und der Spiritismus eine Rolle spielen, ist seltsam und wenig schmeichelhaft für den heutigen Spiritismus wie für den künftigen. Wohl aber wäre Maximos aufzufassen etwa wie die ägyptischen Priester, die das beste Wissen ihrer Zeit besaßen und den besten Teil ihrer Geheimlehre wohl selbst glaubten, jedoch, wenn es galt, sich der Sinne der Adepten zu bemächtigen oder das Volk zu blenden, Wunder und Gaukeleien keineswegs verschmähten. Besonders im zweiten Teil ist klar ersichtlich, daß Maximos Julian nicht bloß täuschen will, daß er ihn liebt und Großes von ihm erwartet. In Zeiten, wo zwischen dem abgestorbenen Alten überall Neues hervorsprießt, Kraut und Unkraut, sind solch phantastisch-zweideutige Gestalten möglich und erfahrungsgemäß. Zudem läßt ihn der Dichter beständig in der Form der Parabel sprechen und verleiht ihm schon dadurch eine besondere gleichsam symbolische Stellung außerhalb und über den Personen. Eine logisch-historische Begründung wurde nicht gesucht und in der Hinsicht kein

Bedenken gehegt — von Adams Hain und von Golgatha philosophiert der Heide Maximos und giebt eine Einteilung der Weltentwicklung bis zu Julians Zeit, in der die griechisch-römische Welt höchstens neben dem Judentum eine Stätte findet! — wie denn Ibsen wiederholt die Rolle des Erklärers, seine Rolle, unbekümmert wem immer überträgt. Die Strafrede an das norwegische Volk durch den Mund des gespenstischen Nikolaus, das Schlußwort Hakons, viele Reden der wahnsinnigen Gerd sind Belege dafür; mehr noch, in den modernen Dramen, ein Vertreter des Dichters wie Gregers Werle (Wildente). Schlegel und Tieck würden darin keinen Mangel, sondern vorzügliche Beispiele der von ihnen auf den Schild gehobenen Ironie gesehen haben.

„Brand", „Peer Gynt" und „Kaiser und Galiläer" sind als „philosophische Dramen" bezeichnet worden. Die Neigung aber, grübelnd über den dramatischen Teil der Aufgabe hinauszugreifen, und zugleich ein Ansatz zu dem hier behandelten Thema lassen sich schon im „Catilina" erweisen. Mir schwebt eine Stelle des ursprünglichen Wortlauts vor, die in der zweiten Ausgabe verwischt worden und darum in Übersetzungen nicht so zu lesen ist. Curius bekennt dem Freunde, daß er es gewesen, der ihn verraten hat.

Catilina (schmerzlich): O Schicksal, Schicksal!

Curius (ihm verzweifelt den Dolch hinreichend): Stoß ihn mir in die Brust!

Catilina (milde): Du warst bloß das Mittel — konntest du dafür?

„Der Ausgangspunkt für mich", äußerte sich Ibsen gegen O. Brahm über seine Art zu schaffen, „ist eine gewisse Stimmung, die nach Gestaltung verlangt. .... Oft nun ist das Ergebnis ein wesentlich andres als die Stimmung, von der ich angetrieben wurde; mein Ausgangspunkt und mein Endpunkt sind verschieden — wie Traum und Wirklichkeit". Vielleicht urteilen in Bezug auf „Kaiser und Galiläer" manche abgünstig genug, das umzukehren: wie Wirklichkeit und Traum! oder einem orthodoxen nordischen Kritiker beizupflichten: „Mit all seinem Reichtum von Gedanken hat Ibsen

doch nichts zu geben". Würden sie doch lieber die schönen Worte unseres Gotthold Ephraim aus dem Eingang zur Erziehung des Menschengeschlechts beherzigen: „Der Verfasser hat sich auf einen Hügel gestellt, von welchem er etwas mehr als den vorgeschriebenen Weg seines heutigen Tages zu übersehen glaubt. Aber er ruft keinen eilfertigen Wanderer, der nur das Nachtlager bald zu erreichen wünscht, von seinem Pfade. Er verlangt nicht, daß die Aussicht, die ihn entzückt, auch jedes andre Auge entzücken müsse. Und so, dächt' ich, könnte man ihn ja wohl stehen und staunen lassen, wo er steht und staunt!" —

2.

Im Jahre 1798 berichtet Schiller an Goethe: „Ich möchte wohl einmal, wenn es mir mit einigen Schauspielen gelungen ist, mir unser Publikum recht geneigt zu machen, etwas recht Böses thun und eine alte Idee mit Julian dem Apostaten ausführen. Hier ist nun auch eine ganz eigene bestimmte historische Welt, bei der mirs nicht leid sein sollte, eine poetische Ausbeute zu finden, und das fürchterliche Interesse, das der Stoff hat, müßte die Gewalt der poetischen Darstellung desto wirksamer machen."

Das recht Böse, was Schiller thun wollte, war, den Stoff mit dem Geiste seiner Götter Griechenlands zu durchdringen: „Da ihr noch die schöne Welt regieret . . . wie ganz anders, anders war es da"; die poetische Ausbeute wäre der Begeisterung Julians für die untergegangne Zeit im Gegensatz zur aufsteigenden abgewonnen worden: „Damals war nichts heilig als das Schöne . . . Eure Tempel lachten gleich Palästen"; worin er das fürchterliche Interesse sah, offenbaren die Verse: „Einen zu bereichern unter allen, mußte diese Götterwelt vergehn"."

Die Auffassung Schillers war im wesentlichen, in der parteilichen Liebe zum untergehenden Altertum, auch die Wielands und Goethes. Man erinnere sich an Wielands Göttergespräche, besonders das sechste, in dem Merkur den versammelten Olympiern ihre Abdankung durch das Christentum ankündigt, und an Goethes Braut

von Korinth: „Und der alten Götter bunt Gewimmel hat sogleich das stille Haus geleert. Unsichtbar wird einer nur im Himmel und ein Heiland wird am Kreuz verehrt.“ Goethe brachte ja „einen wahrhaft julianischen Haß“ gegen das Christentum aus Italien mit. Der Sänger des Messias hingegen hatte ebenso entschieden gerade Julians Thaten und Schriften zum Text einer Art Predigt wider die „Freygeister“ benützt, dabei im echten Kanzelton sich entschuldigend, daß er des Apostaten „Feindseligkeiten gegen die Religion“ nicht alle aufzähle noch seinen Charakter ganz „ausbilde“, weil ihm das Lesen seiner Werke „so unangenehm“ geworden sei.

Der lyrischen Auffassung jener „Freygeister“ des 18. Jahrhunderts setzt der moderne Dichter eine vom entwickelteren geschichtlichen Sinne des 19. Jahrhunderts getragene entgegen: „Die alte Schönheit ist nicht länger schön und die neue Wahrheit nicht länger wahr“ gewesen zur Zeit Julians. Das unvermeidliche Los des Schönen auf der Erde abzuwenden, wäre Schillers Held gefallen, tragisch als Opfer idealsten Strebens, Mitleid und Furcht erweckend, indem die Zuschauer seine Beweggründe und seine Begeisterung hätten teilen, zugleich aber das Hoffnungslose, ihm selbst Verderbliche seines Beginnens hätten vor Augen haben sollen. Ibsen entflammt uns weder für die alte Schönheit — „Woher weißt du, daß jene vormalige Schönheit schön gewesen, an und für sich, außer in der Vorstellung des Beschauers? (Maximos) — noch nimmt er uns für die neue Wahrheit ein, die nur den Wert des Leidens bestätigen soll, über der er, nur das Kreuz, nicht den Gott am Kreuze gläubig verehrend, in der Ahnung schon das dritte Reich aufdämmern sieht. Daß untergehen müsse, wer mit Gewalt das Untergegangne wieder ans Licht reißen will, auch das gilt ihm selbstverständlich. Worin also beruht für ihn das Tragische, das fürchterliche Interesse?

Erscheint auch sein Weltwille, seine Art der Betrachtung geschichtlicher Vorgänge phantastisch: sie entbehrt doch nicht so sehr der Grundlage, daß keine tragische Fabel darauf gebaut werden könnte. Uralt ist die Frage nach dem Schicksal und immer wieder

taucht sie empor. „Was ist es nun, das die Nationen erhöhet und erniedrigt?" fragt der klassische Geschichtschreiber der Deutschen. „Ist es die Entwicklung ihrer Natur, Wachsen und Vergehen, wie eines Menschenlebens? Aber oft wirken äußere Umstände wunderbar zusammen. Oder wäre es ein göttliches von vornherein bestimmtes Verhängnis zum Verderben wie zum Glück?" Das Studium der Geschichte mit dem Überblick, den es gewährt, legt die Frage besonders nahe, und wer sie so stellt, neigt schon merklich hin zu ihrer Bejahung. Der Dramatiker hat das Ja nur energischer ausgesprochen. Kaiser und Galiläer ist eine Schicksalstragödie.

Aber es werde nicht an die eigentlich so genannte, die romantische Schicksalstragödie gedacht; in ihr ist das Schicksal ein Popanz, den nicht Schillers dramatische Kraft, geschweige die viel geringere seiner Nachfolger hat furchtbar machen können. Und auch nicht an die antike Schicksalstragödie. Denn was ist — nach Paul Langes feiner Definition — das griechische Schicksal? „Jener unendliche Rest, mit dem die Griechen in ihrer spezifischen Religion nichts anzufangen wußten. Euripides nennt es die Göttin, welche weder Altar noch Bild hat; aber das Eigentümliche an der griechischen Religion war eben, daß alle Götter Altar und Bild haben sollten. Es ist kalt, tot, in seinem Wesen ungriechisch ... die große Unendlichkeit ..." Gerade den unendlichen Rest, das Kalte, Tote hat Ibsen zu beseitigen versucht. Die unheimlich-unbegreiflichen Beschlüsse des Schicksals — Tetheimena, das Festgestellte, sagten die Griechen kurz — ersetzt er durch das Walten einer lebendigen Macht mit erkennbar wohlthätigen Zielen. Gleichwohl gehören seine neuen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" — mit Fug hab' ich sie in einem vorläufigen, gesonderten Abschnitt gesammelt! — nicht notwendig zur Handlung, sind ein bloßer metaphysischer Kommentar, ohne den „Kaiser und Galiläer" ebenso gut Schicksalstragödie wäre. Denn der Weltwille lenkt Julian nicht wie eine Puppe am Faden. Jenes Hineinrennen der antiken Helden in unsichtbare Schlingen, die da sind,

niemand weiß wozu, ihr Anstürmen gegen eine dunkle eherne Mauer, an der sie sich zerschmettern, niemand weiß warum, hat etwas Bedrückendes, ist mehr grauenvoll als erschütternd. Aus seinem Charakter entfließen alle Handlungen des Kaisers, und den Charakter als das Verhängnis des Menschen nachzuweisen, darin erblickt die moderne Schicksalstragödie ihre Aufgabe. Sie behauptet mit Calderon: des Menschen einzige Schuld auf Erden ist, daß er geboren ward.

Ihr erstes und vollkommenstes Beispiel, das moderne Seitenstück zum König Ödipus, ist König Lear. Zwar haben Ästhetiker älterer Ordnung Wahnsinn und Tod des greisen Recken zu ihrer Befriedigung aus einer besondern, der Sühne genau angepaßten „Schuld" hergeleitet, wie das die bekannte poetische Gerechtigkeit erheischt. Das Thatsächliche widerstreitet jedoch deutlich genug. Lears „Schuld" wäre die Verstoßung Cordeliens und Kents? Wenn er gar keine Tochter Cordelia, keinen treuen Diener Kent hätte, das Reich aber in derselben thörichten Weise an eine Regan und Gonerill verschenkte, würde es ihm anders ergehen? Seine Schuld — vielmehr schuld an seinem Untergange, sein Verhängnis — ist sein Charakter, die ihm angeborenen und die in dem gegebenen Lebenskreise dazu erworbenen Eigenschaften, seine notwendig so gewordene Persönlichkeit. Ja, selbst die äußeren Umstände, die den Charakter zu unheilvoller Thätigkeit reizen — sonst gewöhnlich incommensurabel, ein Rest des antiken Schicksals — lassen sich hier ganz auf ihn zurückführen. In den Töchtern trotzt ihm sein eigner Charakter entgegen, die schlimmen und die guten Eigenschaften, aber nicht mehr sich die Wage haltend, sondern getrennt, an verschiedene Personen verteilt, darum die schlimme Seite seines Wesens in den beiden älteren Töchtern unbeschränkt über alles Maß hinausgewachsen, die gute in Cordelia freier entfaltet, doch mit einem Zusatz seines Eigensinns eben ihre Herkunft bezeugend und dem Vater verhängnisvoll werdend.

Daß der Mensch notwendig wird, was er wird, bedarf es, das zu begründen, überhaupt der noch unsichern Ergebnisse neuerer

Forschung? „So sagten schon Sibyllen, so Propheten.“ Auf allen Blättern lehrt es die Geschichte, überall, wenn auch nicht immer an großen Beispielen das Leben. Aus einer durch Liebe geschärften Beobachtung an Goethe vermittelt uns den Eindruck stark und treffend Fritz Jakobi, wenn er über den neu gewonnenen großen Freund an Wieland schreibt: Er ist „ein Besessener, dem fast in keinem Falle gestattet ist, willkürlich zu handeln. Man braucht nur eine Stunde bei ihm zu sein, um es im höchsten Grade lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders denken und handeln solle, als er wirklich denkt und handelt“.

Solche Besessenheit überzeugend darzuthun, — freilich nicht die in einem großen Menschen und Künstler segensvoll thätige, sondern die mehr leidende, in einer heftigen und dennoch nach ihrem Maß und Zuschnitt vielfach begrenzten Persönlichkeit, — also kein anderes Ziel als Shakespeare mit dem Lear, steckt sich, bei ganz verschiedenem Vorwurf, Ibsen, der Dramatiker, mit Julian. Er will uns dessen Kampf und Untergang aus seinem notwendig so gewordenen Wesen mit Notwendigkeit folgern. Inwiefern ihm das gelungen und nicht gelungen — davon allein hängt die künstlerische Wertschätzung des Dramas ab.

Von Anfang bis zum Ende seiner Laufbahn — die drei ersten Akte des zweiten Teiles etwa ausgenommen, wovon später — bewährt sich Ibsens Julian als eine edlere Natur, keine von denen, deren geistiges Antlitz zur Erde gebeugt ist, deren Denken und Trachten aufgeht im Streben nach physischem Genuß und Wohlsein; er hat ein nicht auszutilgendes metaphysisches Bedürfnis, das sich äußert in glühender Sehnsucht nach Wahrheit und Schönheit, in der Stetigkeit und dem Ernst seines Ringens nach höheren Gütern. Durch den idealen Grundzug ist ihm trotz aller egoistischen Verirrungen dauernder Wert verliehen und seinem Schicksal die tragische Wirkung gesichert. Schon in der ursprünglichen Anlage neigt aber der hohe Sinn auch stark zur Ruhmsucht, die ihn unter Umständen gefährden, ja verderben kann; das metaphysische Bedürfnis bekundet sich zugleich als ein Bedürfnis der

Abhängigkeit von irgend einer übernatürlichen Macht, das leicht schon der Aberglaube befriedigt. Nur wo sich keine Gewissensfrage störend einmengt, gebietet Julian gegebenen Falles über die Eigenschaften eines bedeutenden Feldherrn, klaren Blick, schnellen Entschluß, Thatkraft. In Speise und Trank übt er Mäßigung bis zur Askese; sein Verlangen nach schöner Sinnlichkeit ist geistiger, um nicht zu sagen theoretischer Art. Wohlwollen, Güte, Gerechtigkeitsgefühl sind vorhanden, und ein lebhaftes Gefallen an der Freundschaft hochgebildeter Männer, das freilich zum Teil auch von der Eitelkeit und Bestimmbarkeit seines Wesens herrührt.

Dies der Aufzug des Gewebes; nun der Einschlag der schicksalwebenden Umstände! Je klarer während der Handlung würde, was unter günstigen Verhältnissen Großes und Schönes aus Julians Leben hätte werden können, desto tragischer wirkte sein Untergang.

Die Genesis des Unheils enthüllt sich in der Vorgeschichte. Nach orientalischer Sitte läßt Kaiser Konstantios, um ruhig zu thronen, seinen Bruder und dessen Familie ermorden. Nur die beiden Knaben Gallos und Julian bleiben verschont. Julian genießt in Kappadokien, wo er fern vom Hofe erzogen wird, eine kurze Zeit ungetrübten Glückes, die ihm später wie ein Traum erscheint. Es ist die Zeit kindlicher Unbefangenheit, noch nicht erwachter Triebe. Sein empfängliches, begeisterungsfähiges Gemüt nimmt mit solcher Inbrunst die christliche Lehre auf, daß er sie als jugendlicher Apostel den Spielgenossen predigt. Alsbald, mit der Erkenntnis seiner Lage, dessen, was ihm vom Kaiser jeden Augenblick droht, kommt die Todesfurcht über ihn: jede Nacht liegt er in Angstschweiß, daß der verflossene Tag sein letzter gewesen sein könnte. Und die Angst vor dem Tode ist nicht die schlimmste: bei fortschreitender geistiger und körperlicher Reife wird ihm die Heilsbotschaft zur Schreckensbotschaft, wird seine ganze Jugend *eine* beständige Furcht vor dem Kaiser und vor Christus. Überall, wo er vorwärts will, tritt ihm der erbarmungslose Gottmensch groß und streng in den Weg mit seiner unerbittlichen Forderung: du sollst wollen gegen deinen eigenen Willen. Er soll, wogegen sich

seine gesunde innerste Seele auflehnt, den Feind, den Mörder seines Geschlechtes lieben; er soll den Sinn bezähmen, der ihm nach den Stätten und Bildern der vergangenen Griechenwelt hinschweift, und das Eine suchen, was not thut; er soll des Körpers süße Lust und Begier nach diesem und jenem ersticken: hier absterben, um dort zu leben. Sein Haß gegen Konstantios ist nicht so stark, daß er die Hand wider ihn erhöbe; sein Begehren nach den lockenden Genüssen der Erde nicht so groß, daß er wie ein Schwimmer darin untertauchen möchte; aber liebt er darum seinen Feind, haßt er darum des Fleisches Lust? Die Forderung des Fürsten der Entsagung ist stets außer ihm, niemals in ihm, und so entsteht der schmerzliche Zwiespalt in seinem nach Harmonie dürstenden Wesen, der es zerstören muß, wenn er sich nicht unbedingt auf die eine Seite zu stellen vermag oder auf die andere.

Wie er Schritt vor Schritt zur Entscheidung gedrängt wird und welchergestalt er sich entscheidet, das entrollt in fünf Akten der erste Teil, betitelt „Caesars Abfall".

Julian als neunzehnjähriger, noch nicht völlig entwickelter Jüngling aus der Weltabgeschiedenheit nach Byzanz an das Hoflager berufen, verrät schon durch die linkischen, heftigen Gebärden, den jähen Aufschlag der braunen Augen, die Unruhe, die ihn heimlich verzehrt. Bei jeder Anrede des Kaisers erbleicht er, die Angst zwingt ihn, dem Blutigen demütig und heuchelnd die Hand zu küssen. Überall von Horchern und Spähern umlauert, greift er nach der verborgenen Waffe, wenn ihm jemand unversehens naht, kann er sich überall des Mißtrauens nicht erwehren, selbst nicht gegen einen harmlosen kappadokischen Jugendfreund, der ihn mit bester Absicht aufsucht. Daß das Gerücht von ihm als Nachfolger des Konstantios flüstert, erfüllt ihn mit Bangen. Der Boden glüht ihm unter den Füßen, — hinweg aus der Hauptstadt, hinweg aus der doppelten Gefahr! Denn neben der körperlichen droht hier eine schlimmere für die Seele: die heidnische Bildung, nach der seine Seele darbt, der spielende Hohn und die „unumstößlichen" Gründe des berühmten Weisheitslehrers Libanios.

Seinen wankenden Glauben vor dem Versucher zu retten, erfleht er vom Kaiser dessen Verbannung, ja in einem Ausbruch des inneren Kampfes wünscht er ihm den Tod — nur weil er sich so übermächtig zu ihm, zu seiner Redekunst hingezogen fühlt.

Dem von Furcht und Argwohn gepeinigten Julian, dem Verfolgten, dient als Folie Kaiser Konstantios, der nicht minder von Furcht und Argwohn gepeinigte Verfolger. Vierunddreißigjährig, von vornehmem Äußern, mit finsterem Blick der Augen, in Gang und Haltung ein Bild der Unruhe und Schwäche. Erst bezichtigt er Julian barsch und drohend hochverräterischer Gedanken, dann zieht er ihn unmittelbar darauf bittend zur Seite: „O laß uns zusammenhalten, Julian, teurer Verwandter.“ Schreckensbleich im Purpur einst hinaufgeschwankt auf den Kaiserthron, purpurn auch vom Blute seiner nächsten Angehörigen — nicht sämtlicher, ein paar Leben mußten verschont bleiben, für die er sich ein wenig Verzeihung erkaufen wollte — nun in all seinem Thun gegen die beiden Überlebenden wie ein Schiffswrack ohne Steuer, bald nach links treibend auf dem Strome des Mißtrauens und dann zu jeder neuen Blutthat fähig, bald nach rechts geworfen vom Sturmwind der Reue. In Ohnmacht und Hilflosigkeit steht der hinschwindende Menschenschatten unter der Gewalt körperlicher Stärke, seines herkulisch gebauten äthiopischen Leibsklaven, den der Hof umschmeichelt und selbst die Kaiserin „guter Memnon“ anredet. Es ist Osternacht, der Kaiser soll in die Kirche, das Abendmahl zu empfangen. An der Thüre weicht er schaudernd zurück: „Sie wollen mir den heiligen Wein darbieten. Ich seh' ihn! Er funkelt wie Schlangenaugen im Goldkelch. Blutige Augen!“ Memnon faßt ihn ums Handgelenk: „Komm, gnädigster Herr! komm, sag' ich“. Der fremde Wille wirkt auf ihn wie eigner Entschluß, er richtet sich in die Höhe und spricht mit Würde: „Hinein in das Haus des Herrn!“ Aus der Kirche zurückgekehrt, fühlt er Himmelsfrieden über sich — seine durch die Schreckbilder des Gewissens überreizte Phantasie hat die Taube herniederschweben sehen und die Schuldbürde hinwegnehmen — und die ganze abergläubische Feigheit seiner Furcht

vor Christus kennzeichnet sich in den Worten: „Jetzt darf ich viel wagen, Memnon“. Memnon benützt die günstige Stimmung. Zu einiger Sühne will der Kinderlose einen der Brudersöhne zum Erben und Nachfolger erwählen und zwar, auf Betreiben der Kaiserin, Julian. Trotzdem wird nun der gewaltthätige und mehr zu fürchtende Gallos zum Caesar ernannt, denn Julian hat Memnons spartanischem Hund einen Fußtritt gegeben. Erleichtert verfügt sich Konstantios zum Freudenmahl in Erwartung einiger neu erfundenen Fastenspeisen seines capuanischen Koches. In den zwei kurzen Auftritten ist der grausame Schwächling als Mensch und Herrscher geschildert, eine der vollendetsten Charakterschöpfungen dieses Werkes, der Kunst Ibsens überhaupt.

Julian, dem zum Ersatz für die Caesarenwürde zwei Wünsche gewährt worden, die Verbannung des Libanios und Erlaubnis zu reisen, verläßt die Hauptstadt und folgt dem Libanios nach Athen, gegen den Willen des Kaisers und sein Gewissen übertäubend mit dem Selbstbetrug, daß er die griechische Weisheit nur ersehne als Waffe gegen das Heidentum. Rosen im Haar, mit flammendem Gesicht bewegt er sich dort im Schwarm der übermütigen Weisheitsschüler; doch er durchschaut die niedrige Gesinnung seiner Genossen, die Selbstsucht seines Lehrers Libanios. Völlig nüchtern beteiligt er sich an dem tollen Treiben: warum nicht einen hellen Sommertag leben, eh der Blitz einschlägt? Er harrt der Strafe des Kaisers. Nur schöne Redeformen und Bücherweisheit pflegt die Schule; heimlich sucht er, der Christ, in den Eleusinischen Mysterien Erleuchtung. Da schüchtern die gemeldeten Schandthaten des Caesars Gallos sein Gewissen ein, denn die Furcht vor Christus, wie die vor dem Kaiser, ist nur künstlich beruhigt. Er will alle Neigung zum Heidentum überwinden, er will, wozu ihn Mahnrufe aus der Nähe und aus der Ferne auffordern, als der wiedergeborene David die heidnischen Streiter zu Boden schmettern. Doch einer der eifrigsten Mahner, Gregor von Nazianz, verweigert es feige, mit ihm auszuziehen, und einer der gewandtesten Fürsprecher des Christentums, Basilios von Caesarea, muß ihm auf die Frage, wo

es denn zu finden sei in dieser Zeit der Sekten und fanatischen Greuel, antworten: in den Schriften der heiligen Männer. Bücher, immer und überall nur Bücher! Ihn hungert nach Leben, nach Zusammenleben Angesicht zu Angesicht mit dem Geiste! Wurde Saulus sehend durch ein Buch? War es nicht eine Lichtflut, eine Erscheinung, eine Stimme? Nach neuer Offenbarung lechzt er, willens, mit seinem Blute dafür zu bezahlen. In diesen Seelenkämpfen kommt ihm die Kunde von einem Maximos aus Ephesos, der auf wunderbare Weise den Verkehr mit der Geisterwelt vermitteln könne. Licht auf meinem Pfade! jubelt er und eilt dem Meister der Geheimnisse zu.

Durch äußere und innere Erlebnisse ist so der Einfluß, den Maximos über Julian gewinnt, wohl vorbereitet. Sein Vertrauen auf Weissagungen und Träume steigert sich in Ephesos bei asketischer, die Phantasiethätigkeit erhöhender Lebensweise, Pflanzenkost, Fasten, zu visionären Zuständen; sein echtes und leidenschaftliches Streben nach Erkenntnis beschäftigen Lehren, denen sich immerhin ein tiefer Sinn unterlegen läßt; sein durch die Werbungen der Christen, die Huldigungen der Heiden stetig gewachsener Eigendünkel wird leicht zur Selbstverherrlichung. Maximos flößt ihm den Glauben ein, selber gläubig, wie es scheint, daß in ihm, Julian, der reine Adam wieder Fleisch geworden sei, wie schon früher in Moses, Alexander, Jesus, aber größer und der Gottheit näher, ähnlicher als sie. Denn ihm sei das reine Weib verheißen, mit dem er ein neues Geschlecht zeugen und das Kaiserreich des Geistes auf Erden errichten werde. Noch ist der Schrecken, der von Konstantios ausgeht, nicht verringert, noch versäumt der innerlich Abgefallene, um sein verpöntes Thun zu verdecken, keinen christlichen Gottesdienst: da geschieht wiederum ein Unerwartetes, was den fürstlichen Jüngling mit einem Schlage erretten, was ihn aber auch noch mehr gegen den Abgrund zu führen kann. Ihm, dem das Reich verheißen worden und das reine Weib, verleiht der unberechenbare Kaiser die Würde eines Cäsaren und giebt ihm seine schöne Schwester Helena zur Gemahlin. Maximos hegt Be-

denken, die christlichen Freunde warnen: Julian hört aus allen Weissagungen, aus zufällig damit übereinstimmenden Worten heraus, was seinen Wünschen genehm ist. Wie eine lange niedergehaltene Feder schnellt seine Ehrsucht empor: er faßt mit beiden Händen nach der dargebotenen Herrlichkeit der Welt.

An die gefährdeten Grenzen Galliens gesendet, vielleicht nur, damit er dort umkomme, übertrifft Julian als Heerführer jede Erwartung und trägt einen so entscheidenden Sieg über die Barbaren davon, daß seine Legionen, ihm zujauchzend, die Anrede eines gefangenen Alemannenhäuptlings wiederholen: Kaiser Julian! Er aber, immer unter dem Bann der zwiefachen Furcht, weit entfernt dem Konstantios kühnen Griffes die Zügel der Regierung zu entreißen, kehrt vom Schlachtfelde nicht ein Triumphator, nein, ein flüchtender Verbrecher nach Lutetia heim. Ohne Erfolg reizt ihn seine herrschbegierige Gemahlin zu Abfall und Widerstand: geistvoller Spott ist die einzige Waffe, die er gegen den kaiserlichen Sendboten wendet, obgleich dieser ihm offen die Frucht des Sieges entwinden, ja ihn entwaffnen will. Erst da Helena jählings stirbt, von Konstantios vergiftet; erst die Entdeckung in ihrer Todesstunde, daß sie, die eifrige Christin, die allein und über alles Geliebte ihn schändlich betrogen hat; erst die äußerste Gefahr des Unterganges bewegt ihn, dann aber mit Klugheit und Bemeisterung des Augenblicks, die Anschläge des Gesandten zu vereiteln, die wankend gewordenen Soldaten auf seine Seite herüberzulocken und sich zum Gegenkaiser ausrufen zu lassen.

Wie Konstantios in zwei Szenen des ersten Aufzugs, ist seine Schwester Helena, ein üppiges Weib von berückender Schönheit, in zwei Szenen des vierten neben Julian am meisten herausgearbeitet, auch sie ein Typus der Verderbnis und des entarteten Christentums an dem sittlich von der Heilslehre ganz unberührten Hofe. „Christus ist gut, sei fromm, und er verzeiht viel", so stachelt sie zum Aufstande gegen den von Gott eingesetzten Oberherrn. Die Alemannen, die sich dem Kreuz nicht beugen, sollen sterben; wie ein süßer Rauch wird ihr Blut zum Himmel empor-

steigen und in dem Blute der alemannischen Jungfrauen — es ist doch kein Mord und das Mittel soll untrüglich sein — will sie badend Verjüngung suchen. Eine krankhafte Mischung von Fanatismus, Grausamkeit und Gefallsucht, in der bald auch eine Schattierung von Wollust sich zeigt. Warum er den gefangenen Barbarenfürsten nicht habe martern lassen, fragt sie Julian und stellt sich voll Begierde den hingesunkenen vor, mit des Entsetzens Schauern in seinen kräftigen Gliedern. Aber erst im Delirium, nach genossenem Gifte, offenbart sich das Geheimste ihres Wesens, ihre messalinische, stets nach neuer Erregung lüsterne Sinnlichkeit. Es genügt für den Zweck des Dramas nicht, daß Julian erfahre, wie sehr sie ihn und seine „Tugend der Ohnmacht“ verabscheut, wie sie an den einstens heiß begehrten Gallos zurückdenkt; er muß auch ihre überschwängliche Verehrung des Gebenedeiten am Kreuzesstamm als heimliches Laster erkennen: im Dunkel des Betzimmers, in des Weihrauchs verschleiernden Wolken hat sie die Sehnsucht ihrer Tage, das Entzücken ihrer Nächte in Gestalt eines Priesters umarmt. Unbeweglich steht er einen Augenblick, dann ballt er die Hände gen Himmel: „Galiläer!“

Aber selbst jetzt noch gebricht ihm der Mut zum Kampfe gegen den Galiläer und seinen Gesalbten; er will auf den Tod des hinfälligen Kaisers warten. Bis nach Vienna vorgerückt, verbringt er die Tage mit Maximos unter der Erde in den Katakomben, nach Wahrzeichen forschend. Schon ist der Hof vor dem nahenden Gegenkaiser aus Rom entflohen; seine Soldaten verlangen ungeduldig dahin, alles drängt und treibt zur That: vergebens. Ängstlich erwägt er das Für und das Wider, will bald in die Einsamkeit und zu seinen Büchern zurückkehren, bald gen die Hauptstadt ziehen, hascht nach Entschuldigungsgründen und Sophistereien und sucht den Entschluß, der ihm allein not thäte, überall, bei seinen Getreuen, bei Maximos, in den Eingeweiden der Opfertiere, nur nicht in der eigenen Brust. „Bist du der Achilleus, von dem deine Mutter träumte, daß sie ihn der Welt schenken würde?“ fragt Maximos vorwurfsvoll, „dann richte dich auf, Herr! Eine

verwundbare Ferse macht keinen zum Achilleus." Er empfindet es selbst schmerzlich, was ihm fehlt: „O diese Wehrhaftigkeit des Willens", wie sie die Heiden besitzen, die nie unter der Gewalt des Gekreuzigten gestanden haben, deren Götter einem Manne rings um sich Raum lassen, zu handeln, „o dies griechische Glück, sich frei zu fühlen!" Und er geht nicht vorwärts, wiederum wird er vorwärts gestoßen. Nicht nur, daß die Priester Lobgesänge auf Helena, die Reine, die Heilige anstimmen: es geschehen Wunder des Glaubens an der Leiche, Fallsüchtige und Krüppel werden durch die Berührung geheilt. Das endlich ist zu viel für Julian: „Das Leben oder die Lüge!" heißt nun die Wahl. Er greift zum Opfermesser, um mit dem Blute des Tieres die Taufe abzuwaschen.

Kein Unentschlossener aus Willensschwäche, das bezeugen seine Kriegsthaten; kein Fürchtender, kein Feiger aus Schuldbewußtsein wie Konstantios — vielmehr, nach Ibsens Meinung, eine heidnische Seele von des christlichen Gedankens Blässe angekränkelt, in ihrem freien natürlichen Streben geknickt, der Wehrhaftigkeit des Willens beraubt. Ein Gleichnis, das als Kennspruch dem ganzen Werke vorangeschickt werden könnte, ist Julian selbst in den Mund gelegt. Wir, d. h. alle, die unter der Furcht des Geoffenbarten stehen und doch die Offenbarung nicht mit dem Herzen aufnehmen können, „wir sind wie Weinstöcke, die umgepflanzt worden sind in ein fremdes ungewohntes Erdreich; — pflanzt uns wieder zurück, so werden wir ausgehen; aber in dem neuen gedeihen wir nicht."

Sei es, daß Ibsen der fremde Stoff — der einzige, den er außer Catilina behandelt hat — nicht lag, sei es, daß die lang hinausgezögerte Ausführung Schuld habe, wir vermissen an „Cäsars Abfall" manche Eigenschaften, die seinen reifen Werken ihr besonderes Gepräge aufdrücken. Von vielen absprechenden Äußerungen dürfte, schon um der Person des Beurteilers willen, die des dänischen Dichters J. P. Jakobsen Aufmerksamkeit verdienen. In einem Briefe an E. Brandes (1874) schreibt er: „Gestern las ich Kaiser und Galiläer, den ersten Teil. Was den Dialog anlangt, so kann man darüber nichts anderes sagen, als was man über den anderer

schlechter dänischer Dramen gesagt hat. Es ist kein Zug im Stücke, das Stück ist kalt, die Personen sind ohne Persönlichkeit, sie sind lebende Leitartikel über die Anschauungen der verschiedenen Parteien und Standpunkte. Helena ist gar nichts, Julian alles mögliche, ein junger norwegisch-deutscher (!) Mann, der seinen Sören Kierkegaard gelesen hat und gelegentlich einen Anflug von Hamlet, Manfred oder Antonius in Julius Cäsar bekommt. Es ist das am wenigsten Ibsenische, was Ibsen bisher gemacht hat. Er kann Reim und Rhythmus durchaus nicht entbehren; in der Prosa gerät er in eine allzu platte Sprechweise, und was er von andern gelernt hat, läßt sich nicht an einem so schwachen Feuer umschmelzen wie das, an dem er seine Prosa formt. . . . Wahrscheinlich ist dies Urteil ungerecht, da die Charaktere wohl erst im zweiten Teil Form und Festigkeit bekommen, aber es bleibt immer ein Fehler, daß Hekebolios und Libanios nicht zu den ausgezeichnetsten ihrer Richtung gemacht werden, sie dürften nicht Betrüger und Hofgeschmeiß sein, das setzt ja Julians ganze Bedeutung herab und macht ihn zu einer auffallend kleinen Figur in dem Kleeblatt: Kain, Judas und Julian."

Leicht sind die begründeten Vorwürfe des Einsiedlers von Thisted zu scheiden von den unbegründeten. Ablehnen müssen wir die geringe Wertung der Charaktere ohne Ausnahme, müssen gewiß wenigstens Julian (im 1. Teil), Konstantios und Helena ausnehmen. Mit Sören Kierkegaard begegnet sich Ibsen hier in der einen, ihm längst geläufigen Überzeugung von der erziehenden Macht des Leidens, nicht aber erhielt er den gesamten Ideenschatz von ihm. Nur in Äußerlichkeiten ähneln die Geistererscheinungen denen des Manfred; Wort und Gehalt haben eignen Charakter. Auch spielt Julian nicht in den Farben Hamlets und Manfreds. Keinen Zug hat er mit ihnen gemeinsam, will man nicht jeden Grübler einen nachgeahmten Hamlet, jeden innerlich Zerfallenen und Gequälten einen Manfred nennen. Die Rede, mit der Julian die Soldaten in Gegenwart des kaiserlichen Gesandten empört und für sich gewinnt, hat allerdings die des Antonius zum Muster

und sein Mißtrauen gegen die Getreusten unmittelbar vor der Katastrophe gemahnt vielleicht an Macbeth. Früher, in kräftigeren und reicheren Zeitaltern, sind solche Anlehen bei sonst gewahrter Selbständigkeit dem Künstler nicht verargt worden. Äußerst sonderbar mutet endlich der Vorwurf an, daß der Verfasser der „Nordischen Heerfahrt" und der „Thronforderer" Reim und Rhythmus nicht entbehren könne. Doch ist das Drama in Wahrheit das am wenigsten Ibsenische von allen, am wenigsten knapp und kraftvoll im Dialog, am wenigsten ursprünglich und „formig" in der Charakterbildung, am wenigsten zweckentsprechend in der Gestaltung des Gegenspiels. Und zwar gilt das, können wir jetzt sagen, ohne jede Einschränkung auch für die erntereiche, erst den Ruhm des Dichters in Europa verbreitende Folgezeit, die der nordische Landsmann nicht mehr erlebte und nicht voraussehen konnte.

3.

Die Hoffnung Jakobsens auf den zweiten Teil, daß der sein Urteil werde ungerecht erscheinen lassen, hat sich nicht erfüllt. Die ganze Stoff- und Gedankenmasse wurde an einem zu schwachen, an einem immer schwächer werdenden Feuer umgeschmolzen.

Meist haben Ibsens Charaktere, schon ehe sie in Handlung gesetzt werden, eine bestimmte Stufe erreicht und die Aufgabe ist, sie vor uns zu analysieren, zu erproben, als unveränderlich zu erweisen. Nicht vorher und nie wieder nachher ist er dem Werden eines Charakters so eingehend gefolgt, wie im ersten Teil von „Kaiser und Galiläer". Aber auch nur im ersten Teil. Mitten im Werke wird, was wir schon an „Peer Gynt" mit Staunen beobachtet haben, die Darstellungsart geändert. „Cäsars Abfall" bietet eine Entwicklung, „Kaiser Julian" nur ein Ergebnis: nämlich den Abschluß und die Katastrophe jener Entwicklung, auseinandergezogen in fünf Akte.

Träte Julian im Anfang des zweiten Teiles vor uns, wie wir ihn am Ende des ersten verlassen haben: wir dürften immer noch einer fesselnden psychologischen Entwicklung gewärtig sein.

Statt dessen finden wir vom ersten Anfang an alle Eigenschaften und Eigenheiten seines Wesens ausgebildet, die zu seinem letzten aberwitzigen Thun führen, und so ist nur ein Crescendo möglich, ein allmähliches Anschwellen des von vorneherein angeschlagenen Akkordes.

Und der Grundton dieses Akkordes — die Eitelkeit. Woran schon der Jüngling sich nicht ersättigen konnte, Lob, Schmeichelei, das wird dem Kaiser von allen Seiten und in jeder Form gespendet. Seine Art, Schönredner abzuwehren, verrät Wohlgefallen und fordert zu neuen Hymnen auf die Bescheidenheit im Purpur heraus. Den Zuruf, daß er ein göttlicher Mensch sei, rügt er zwar anfänglich noch als Übertreibung, er selbst aber verweilt ermunternd auf dem Worte Platons: nur ein Gott vermöge über Menschen zu herrschen. Eitler Selbstgenuß ist es, ob er sich als Diogenes gebärdet oder als Alexander, ob er im Kreise der Beifall klatschenden Günstlinge salomonische Urteile spricht oder im zerrissnen Philosophenmantel durch die Straßen zieht, um ein gutes Beispiel zu geben. Unverschämte Schmeichler belohnt er mit dem Konsulate, dem unverschämtesten überträgt er es als noch höhere Belohnung, ihm mit einer Lobrede zu huldigen.

Aus dem Eigendünkel läßt sich sein Trachten und Treiben stets herleiten, aus ihm allein entspringen seine Fehler, große wie kleine. Die heuchlerische Bescheidenheit: beim Empfang der Leiche des Konstantios rühmt er ihn, den Mörder seiner Nächsten, den willensschwachen, verächtlichen Tyrannen, einen „großen und tugendhaften und hochgeliebten" Kaiser. Die gelehrte Pedanterei: er gefällt sich in überlangen Anreden und Ermahnungen, verfaßt Bücher und satirische Schriften gegen die anders Denkenden, gegen die Christen, die Bürger von Antiochia, ja gegen die eignen Höflinge. Der Mangel an Urteil und Menschenkenntnis: ein biegsameres Rohr ist er in den Händen der Untergebenen als selbst sein Vorgänger, und wird auf die plumpste Weise von jedem und allen hintergangen, von einem Haarschneider eben so leicht wie von seinem ehemaligen Lehrer Hekebolios, welche beiden in schlauer Be-

rechnung schnell zum Heidentum übertreten, oder von Libanios und den andern Rhetoren, deren Hohlheit und Habgier er doch in Athen verspottet hatte. Die Ungerechtigkeit und Härte: ein alter, getreuer Diener verliert Amt und Leben, weil er darauf zu bestehen wagt, daß eine vom fernsten Osten anlangende Gesandtschaft noch an Konstantios bestimmt gewesen. Endlich der mehr und mehr sich bethätigende Haß gegen die Christen, die ihm keinen Beifall zollen, sich von ihm, dem Kaiser, nicht belehren lassen, und schon darum, trotz aller philosophischen Worte von Milde und Nichtzwingenwollen, überall weder Gerechtigkeit noch Mitleid von ihm erfahren, ja bald die grimmigste Verfolgung leiden. So bringt ihm eine moralische Niederlage bei, wer immer mit ihm zusammentrifft, die Willfährigen und die Widerspenstigen, die einen mit der Lüge, die er nicht durchschaut, die andern mit der Wahrheit, die er nicht ertragen will.

Wohl verlautet noch gelegentlich in einem Ausrufe die frühere Sehnsucht nach Weisheit, Licht, Schönheit. Nicht zu tief sollte Julian in unsern Augen sinken. Aber da durfte nicht zugleich eine Art der Verblendung an ihm dargethan werden, die ans Komische streift und in einem Lustspiel an ihrem guten Platze wäre. Es erregt ein Lächeln nicht frei von Mißachtung, wenn der gekrönte Weisheitsfreund sich öffentlich zeigt, den durchlöcherten Mantel mit einem Stricke gebunden, Haar und Bart ungekämmt, die Finger mit Tinte beschmutzt, in beiden Händen, unter den Armen und im Gürtel Pergamente und Papierrollen, und wenn der Stil seiner Antworten auf die Verhöhnung des Dichters Heraklios und später auf die der keineswegs eingeschüchterten Menge solcher Erscheinung würdig ist. Stolz brüstet er sich vor den Bürgern, daß sein Bart — der Bart eines Weisen — Ungeziefer beherberge wie das Weidengebüsch Wild und droht ihnen mit seiner neuesten Schrift, die „der Barthasser" heiße.

Bricht dann das Tragische in dies Narrenfest der Eitelkeit herein, was im raschesten Wechsel mehrmals geschieht, werden die Christen zur Folter geschleppt und ihre Qualen geschildert, kommt der Lehrer Kyrillos zurück und wirft, seine Wunden zerreißend, dem

Gottesleugner die blutigen Fetzen vor die Füße, zerfleischt eine Mutter, die vergebens für ihren Sohn gefleht hat, sich selbst mit dem Opfermesser des heidnischen Priesters die Brust, so wirken die grellen Gegensätze künstlerisch unvermittelt und unerträglich, nur gräßlich, nicht erschütternd und ergreifend.

Diese teils burlesken, teils traurigen, aber immer gleich umständlichen, lang ausgesponnenen Szenen sind es eigentlich erst, die den Helden in dem Kleeblatte Kain, Judas, Julian „zu einer auffallend kleinen Figur machen". Aus dem ernsthaft strebenden, von Gemüt sanften Jüngling des ersten Teiles ist halb ein Thor, halb ein römischer Selbstherrscher geworden wie die meisten, d. h. ein Henker, der, am Geiste beschränkt, am Herzen verhärtet, den Leiden um des gleichen Ideales willen, für das er einst bereit gewesen, sein Leben hinzugeben, eine geradezu rohe Unempfänglichkeit der Seele entgegensetzt und nicht die liebsten Genossen seiner Jugend verschont.

Wir haben in der Pförtnerszene des Macbeth ein klassisches Beispiel dafür, daß Derbkomisches in der Tragödie sehr wohl statthaft ist — vermöge der alles bewältigenden tragischen Stimmung, unter deren Bann wir immer bleiben. Der umgekehrte Versuch, blutige Szenen mit lustspielartigen zu einer Tragikomödie zu verbinden, mußte wohl mißglücken, denn was könnte hier das Verschiedenartige zur Einheit des Tons zusammenzwingen?

In der Schilderung des Ammianus, seines durchaus ehrlichen zeitgenössischen Geschichtsschreibers, die sich mehr im Gleichgewichte hält, Fehler und Schwächen des Kaisers nicht verschweigt noch beschönigt, aber auch nicht breiter ausführt als die Thaten und das edle Streben, steht er größer, in jedem Sinne anziehender vor uns. Ibsen zeichnet den thatkräftigen Julian in einem, den vom Hochmut umnebelten Pedanten ununterbrochen in drei Akten; den Mann idealer Gesinnung und tiefen Gefühles in wenigen Gesprächen mit Maximos, den Lobsüchtigen, leicht Getäuschten und Grausamen in einer ganzen Reihe von kaum variierten Auftritten. Für die Nachbildung des Ungünstigen bis ins Kleinste lieferten

eben Julians Werke ergiebigen und bequemen Stoff, man hatte da alles aus seinem eigenen Munde, und mit derselben verhängnisvollen Sorgfalt, die sich nach ihm der Verfasser des „Florian Geyer“ angelegen sein ließ, hat denn auch Ibsen sie und die Dokumente der Zeit ausgeschrieben. Le plus curieux, — sagt Erhard — c'est de voir comment Ibsen a réussi à s'approprier le style de son héros. Allerdings! Es hätten einige Proben der gewundenen, überladenen Perioden, ein kleiner Teil der fast wörtlich aus des Kaisers Schriften herübergenommenen Stellen zur Charakterisierung ausgereicht. Nicht schlecht ist der Dialog gleich dem „anderer geringer Schauspiele“, doch sehr oft weitschweifig und ermüdend. Wir erfahren es an uns selbst, wie unerträglich der philosophierende Imperator seiner Umgebung wird. Ibsens eigene Meisterwerke verurteilen das und lehren: Wiedergabe des Wirklichen, nicht wirkliche Wiedergabe, Realismus, nicht Naturalismus.

Das ist auch die Ursache, daß Julian durch seine Gegenspieler gedrückt wird und sie durch ihn. Libanios und Hekebolios müßten in der That die Vorzüglichsten ihrer Richtung sein, nicht habgieriges, unehrliches Hofgeschmeiß. Weil jedoch die Quellen keinen bedeutenderen in der kaiserlichen Umgebung erwähnen als Libanios und viele von der Sorte des Hekebolios, schienen sie dem Dichter die wahren Vertreter, und so schildert er auch Gregor von Nazianz und Basilios von Cäsarea, wie er sie sich aus ihren Schriften herauslas, nicht wie sie vor den Augen der christlichen Mitwelt gestanden haben müssen. Man begreift nicht, wie Basilios zu dem Beinamen „der Große“ kommt; auch unterscheiden sich die zwei eifrigen Sachwalter des Christentums kaum von einander, und ihre Reden sind ohne jedes persönliche Gepräge. Der vermeintlichen Wahrheit wird die künstlerische Wirkung geopfert, denn der Stil ist nicht allemal der Mensch, besonders nicht in Zeiten, wo die gesamte Bildung nur vom Abhub der Vergangenheit zehrt.

Allzu spät, erst in der letzten Szene des dritten Aktes, in der nächtlichen Zwiesprach mit Maximos über das dritte Reich, erklingt ein Ton wieder, den man für immer verklungen geglaubt.

Der Kurzsichtige und Rechthaberische, müßig-geschäftig sich Verlierende, spricht und handelt plötzlich als eine Herrschernatur, die keine andre Macht auf Erden neben sich dulden will, ein zweiter Alexander, voller Begierde, die Welt zu erobern. Es ist noch, oder vielmehr, es ist wieder jener Julian, der voll Begierde den Purpur nahm und die gallischen Heere in glänzender Schlacht vor sich niederstreckte.

So verwandelt, sieht er auch den „Zimmermannssohn" wieder in neuer Beleuchtung. Er entdeckt in ihm einen zweiten Prometheus, einen Widersetzlichen und Zerstörer. „Wenn es wahr ist, was gesagt wird, daß sein Vater die Welt geschaffen hat, dann verachtet der Sohn des Vaters Werk. Und gerade um dieses vermessenen Wahnwitzes willen wird er so hoch gepriesen."

Fände Julian in den vielen Gesprächen mit den Christen jemals irgend einen halb so geistreichen Vorwurf und fänden die Begabtesten unter ihnen die rechte, scharfsinnige Abwehr, damit der ganze Gehalt der beiden Weltanschauungen erschöpft würde und sie mit voller Macht auf einander stürmten! Aber die Anklage und die Widerklage verhallen matt an unserm Ohr, ohne jene Überredungskunst, die den Zuhörer in den Vorstellungskreis des Sprechenden bannt. Es werden manche Gedanken gesät und nur gar wenige gehen kümmerlich auf. Man möchte fast vermuten, der in diesem Drama viel grübelnde Dichter will, daß allein in den Szenen mit dem Propheten der neuen Weltanschauung, die bestimmt ist, die ältere heidnische und christliche zu besiegen, der Geist sich erhebt und Licht und Wärme ausstrahlt.

Die nur freilich gar nicht vorbereitete Auferstehung des Geistes in Julian selbst bringt die Handlung am Schlusse des dritten Aufzuges endlich von der Stelle und verleiht dem bis dahin abwechslungslosen Seelengemälde wieder etwas Fülle und Leben. Der Held wird unserer Teilnahme dann auch dadurch angenähert, daß sich die in einem mittleren Grade unerträglichen Schwächen jetzt zum Krankhaften, zum Wahnsinn steigern. Es verkleinert ihn nicht mehr, wenn er, umnachtet und verblendet, auf dem Feldzug gegen die Perser stets das Falsche anordnet, dem Überläufer traut,

die Schiffe verbrennen läßt; wenn er, der Kranke, sich zum Gott erklärt und mit erhobener Hand den Elementen gebietet; wenn er, zum Rückzug gezwungen, spurlos verschwinden, in einem schwarzen Gewässer sein Ende suchen möchte, damit sich dann die Sage verbreite, der Kaiser sei von der Erde entrückt und in die Gemeinschaft der Götter aufgenommen worden. Zugleich enthüllt sich wieder klar der edle Kern seines Wesens, das tiefe metaphysische Bedürfnis, das Heimweh nach dem Licht und der Sonne und allen Sternen. Mit dem Worte: „Galiläer, Du hast gesiegt!“ soll der geschichtliche Julian gefallen sein. Ibsens Julian fällt mit dem selben Bekenntnis in der Schlacht, indes auf seinem Sterbelager, an einer Wunde innerlich verblutend, erblickt er schöne Tempel — Bilder — laubbekränzte Jünglinge — tanzende Mädchen — doch so weit entfernt — und er sinkt auf das Kissen, die Sonne anrufend: „O Sonne, Sonne, warum betrogst du mich?“ Auch ihn hat der Galiläer überwunden, aber nicht bloß den Kaiser auf dem Schauplatz des Reiches, sondern den Menschen in seinem innersten Seelenleben.

„Nicht verzagt, Julian!“ ermutigt ihn Maximos kurz vor dem Entscheidungskampfe, „der Wollende siegt!“ „Und was gewinnt der Siegende?“ fragt Julian mehr sich selbst als den getreuen Berater. „Ist es der Mühe wert zu siegen? Was hat der makedonische Alexander, was hat Julius Cäsar gewonnen? Griechen und Römer sprechen von ihrem Ruhm mit kalter Bewunderung — während der andere, der Galiläer, der Zimmermannssohn, als König der Liebe in warmen gläubigen Menschenherzen thront. . . . Ich träumte jüngst von ihm. Ich träumte, ich hätte mir die ganze Erde unterworfen. Ich befahl, des Galiläers Gedächtnis sollte ausgelöscht sein auf Erden; und es war ausgelöscht. Da kamen die Geister und dienten mir und banden mir Schwingen an die Schultern, und ich schwang mich hinaus in den grenzenlosen Raum, bis ich meinen Fuß auf eine andere Erde setzte. . . . Da sah ich nieder auf meine eigene Erde, des Kaisers Erde, die ich galiläerlos gemacht hatte, — und ich fand, daß alles, was ich gemacht hatte, sehr gut war. — Aber sieh, mein Maximos, — da kam

ein Zug an mir vorbei auf der fremden Erde, wo ich stand. Es war Kriegsvolk, Richter und Henker an der Spitze, und weinende Frauen folgten dem Zuge. Und sieh — mitten in der langsam schreitenden Schaar ging der Galiläer leibhaftig und trug ein Kreuz auf dem Rücken. Da rief ich ihn an und sprach: Wohin, Galiläer? Er aber wandte mir sein Angesicht zu, lächelte, nickte langsam und sagte: Zur Schädelstätte! — Wo ist er jetzt? War jenes auf Golgatha bei Jerusalem nur eine Schaustellung gleichsam auf der Durchreise durch eine Landstadt, in einer freien Stunde? Geht er und geht und leidet und stirbt und siegt immer wieder von einer Erde zur andern? — O könnt' ich die Welt veröden! Maximos, giebt es kein Gift, kein verzehrendes Feuer, das Geschaffene zu veröden, wie es an jenem Tage war, als der einsame Geist über den Wassern schwebte? . . . Zu denken, daß Jahrhunderte auf Jahrhunderte folgen und daß in allen Menschen leben werden, die wissen, daß ich es war, der unterlag, und er, der siegte! — Ich will nicht unterliegen! Ich bin jung, ich bin unverwundbar — das dritte Reich ist nahe!" Plötzlich unterbricht er sich mit einem lauten Schrei: „Dort steht er! — zwischen den Baumstämmen — mit Krone und Purpurmantel." Er geht drohend auf die Erscheinung los. „Weichen mußt du mir! Du bist tot. Dein Reich ist aus. Weg mit dem Gauklermantel, Zimmermannssohn! — Was thust du da? Was zimmerst du —?" Und er fährt zurück, denn er glaubt die Antwort zu vernehmen: Ich zimmere den Sarg des Kaisers.

Die ganz eigentümliche und persönliche, durch Neid und geheime Nebenbuhlerschaft bedingte Stellung zum Weltheiland war, neben dem Spielraum, den solche weltgeschichtliche Begebenheiten einem philosophischen Geiste ließen, das eigentlich Verlockende an dem Stoffe, die darin ruhende tragische Möglichkeit. Helena ist nur zu dem Behufe mit der lasterhaften, überreizten Sinnlichkeit ausgestattet, damit Christus auch in ihrem Herzen Julians siegreicher Nebenbuhler sein, ihn auch von dort verdrängen könne. In die mühselige Kleinmalerei des zweiten Teiles sich vertiefend, ver-

gißt der Dichter seiner ursprünglichen großen Absicht und erlangt darum erst hier, wo er sich endlich ihrer wieder erinnert, wahren, leidenschaftlichen und rührenden Ausdruck für ein titanisches Ringen und ein titanisches Leiden.

Und ein Zweites wurde dadurch versäumt. Zum Bilde des Kampfes des anerzogenen Christentums mit dem angeborenen Heidentum in einer ernsthaften Natur wollte der Dramatiker den geschichtlichen Stoff verinnerlichen, und wäre ihm das künstlerisch vollkommen gelungen, er hätte gerade unserer Zeit ein Werk von beispielloser Allgemeingültigkeit der Symbolik geschenkt.

4.

Im Rückblick auf das ganze Doppelwerk wollen wir dem Verhältnis zu den Quellen, das vorhin schon gestreift wurde, der Technik und dem Aufbau noch eine kurze Betrachtung widmen.

Die Hauptquelle für den geschichtlichen Stoff ist Ammianus Marcellinus gewesen. Außerdem sind, wie erwähnt, zahlreiche Stellen zum Teil wörtlich benutzt aus Julians eigenen Schriften und aus vielen andern: Gregor von Nazianz, Gregor von Nyssa, Chrysostomos, Theodoretos, Zosimos, Zonaras, Sozomenos, Eunapios, Libanios, Rufinus, Philostorgios, Sokrates, Suidas u. s. w. Doch hat der Dichter, der in seiner Jugend nur ein geringes Maß philologischer Unterweisung genoß und sich nie einer ihm entbehrlichen Gelehrsamkeit befleißigte, so ziemlich alles aus zweiter Hand empfangen. „Ich habe“, schreibt er, „eine ganze Reihe kirchenhistorischer Schriftsteller durchgegangen und ausgezogen und bin in dieser Hinsicht der deutschen Bibliothek auf dem Kapitol großen Dank schuldig.“ Aufzuzählen, was dem Ammianus und zur Ergänzung etwa den Neander, Ullman, D. Strauß, Pfeil, Arnold u. s. w. entlehnt ist, müßte man Handlung und Text großenteils wiederholen. Statt dessen seien die wenigen Abweichungen und Zuthaten und zugleich aus der Masse des Verwendeten einige für die Art der Verwendung lehrreiche Beispiele verzeichnet.

Unwesentlich sind die Änderungen, welche die dramatische

Ökonomie erheischte, wie z. B. die nicht geschichtliche Gegenwart Julians bei der Ernennung seines Bruders zum Cäsaren; die Übersendung des Purpurs an Julian nach Ephesos: Konstantios selbst bekleidete ihn damit zu Mailand; das Eintreffen des kaiserlichen Sendboten Decentius nach der Schlacht bei Straßburg, während der historische erst drei Jahre später eintraf u. ä. m. Willkürlich, aber mit eben so gutem Rechte ändert der Dramatiker manches zu seinen psychologischen Zwecken. Konstantios, dessen Mäßigkeit die Gewährsleute ausdrücklich bezeugen, wird zum Feinschmecker gemacht und ihm die Vergiftung Helenas — Ammian bezichtigt die Kaiserin Eusebia — zur Last gelegt. Das eine wie das andere fügte sich eben dem Charakterbilde passend ein.

Eine der wirksameren Nebenpersonen zu gestalten unter den vielen, die wenig Gesicht und wenig Hervorstechendes haben, dazu genügte eine nicht sehr deutliche Stelle im Briefe Julians an die Athener (§ 12) und verschiedene Anhaltspunkte bei Ammianus und Zosimos. Ammian erzählt von geheimen Überwachern, und Zosimos, der ja längst in deutscher Sprache zugänglich ist, berichtet, der mißtrauische Konstantios habe seinem Verwandten einen Sallust in Gallien beigeordnet und diesem, nicht dem Prinzen die Einrichtungen dort anvertraut. Daß Ibsens Sallust den bei Hofe verleumdeten Cäsar durch anonyme Briefe warnt, wird wohl ebenfalls, mittelbar oder unmittelbar, aus Zosimos herstammen, wo in gleicher Absicht die Tribunen solche im Lager ausstreuen. Vereint wurden all diese Züge zu einem reumütigen Verräter nach dem Muster des Curius im „Catilina“. — Wie und weshalb Ursulus in Ungnade fällt, das bildet eine der zweckmäßigsten Episoden, gewonnen durch die freieste Umkehrung der Thatsachen: nach den Urkunden kam die Gesandtschaft zu Julian, nicht zu seinem Vorgänger.

Ibsen borgt gleicherweise, was ihm taugt, aus heidnischen und christlichen Schriftstellern, selbst wenn diese den Apostaten nicht genug entadeln und verdächtigen können. Den Bacchuszug entwickelt er aus den Angaben des Chrysostomos und Gregor von Nazianz,

die Julian mit ausschweifenden jungen Leuten und verlorenen Frauen durch die Straßen schwärmen lassen. Eine andere christliche Beschuldigung, er habe einer schwangeren Frau den Leib aufgeschnitten, um aus ihren Eingeweiden die Zukunft zu lesen, wird kulturgeschichtlich verwertet. Das müsse ein Barbarenweib gewesen sein, keine Griechin, meinen die Soldaten, und damit gilt ihnen der Kaiser für entschuldigt. Zum Pathos erhöht sind, wovon wir uns schon überzeugt haben, drei andere Anekdoten der Kirchenväter und -historiker: die des Gregor von Nazianz, daß Julian in den Fluten den Tod suchen wollte, um für einen Gott gehalten zu werden; die des Theodoret von einem christlichen Pädagogen, der während des Perserzuges auf die höhnische Frage, was der Zimmermannssohn nun treibe, erwiderte: er zimmere eine Bahre; und endlich die des Zonaras von der Erscheinung des Sonnengottes. Zu Antiochia habe Julian im Traum einen Jüngling mit rötlichem Haar gesehen, der ihm seinen Tod in „Phrygien" weissagte. An einem gleichnamigen Orte im Orient tödlich verwundet, soll er dann ausgerufen haben: „O Sonne, du hast den Julian zu Grunde gerichtet!" Nicht daß Ibsen die Prophezeiung mit dem täuschenden Ortsnamen herübernimmt, ist zu beachten, sondern zu welcher poetischen Vision des Sterbenden er die dürftige Fabelei gesteigert hat.

Durchaus eigene Schöpfung des Dichters sind die beiden Frauengestalten. Für Helenas Charakter giebt es keinen geschichtlichen Untergrund, für Makrina gewährte die von ihrem Bruder, Gregor von Nyssa, verfaßte legendenartige Lebensbeschreibung auch nichts Förderliches. Sie waren nach ursprünglicher Absicht und noch wahrnehmbaren Ansätzen des Planes wieder als Gegensatz, als Furia und Aurelia gedacht. Weit von einander getrennt, wie sie nun in die Handlung treten, Helena im vierten Akte des ersten Teiles, Makrina im vierten und fünften des zweiten, wird man sich ihres Gegensatzes erst bei vergleichendem Nachsinnen bewußt. Makrina wäre das reine Weib, nach dem sich Julian sehnt, die ihm Bestimmte, während ihn an Helena nur ihre sinnliche Schönheit bestrickt. Er wird aber nicht eigentlich vor die Wahl gestellt, denn

er kennt sie nicht von Angesicht, so lang es an der Zeit ist. Schon in Athen beteuert er ihrem Bruder: „Was du mir aus ihren Briefen mitteilest, das ist, als wenn ich etwas Großes und Volles vernähme, wonach ich lange geseufzt habe", und fügt hinzu, er brenne vor Begierde, sie zu sehen. Jedoch durch sechs folgende Akte hören wir nichts mehr von ihr, bis Julian sie endlich auf dem Feldzuge erblickt, wo sein Geist bereits umwölkt ist und nur vorübergehend noch einmal der Gedanke in ihm auftaucht: „Gern hätte ich dieses Weib vor heute gekannt." Erst der Schluß bestätigt dann wieder die geheimnisvollen Beziehungen zwischen ihm und ihr. War er bei Helenas Gericht und Tod zugegen, ist sie es bei dem seinen, erweist ihm die letzten Liebesdienste und spricht die letzten Worte des Stückes, den versöhnlichen Nekrolog. Also auch hier wieder eines der Lieblingsmotive Ibsens: das reine Weib — Aurelia, Solvejg! — in und durch Liebe jede Schuld vergebend und mildernd.

Die Technik der zwei Dramen, in den Einzelheiten nachgeprüft, deutet durch mancherlei Merkmale auf die Nähe der „Kronprätendenten" und — vollkommen einwandfrei, durchaus nicht im Sinne Jakobsens zu verstehen — auf das schon diesen fruchtbar gewordene Studium Shakespeares. Besonders erinnern die sehr lebendigen und anschaulichen Volksszenen an das große Vorbild. Nicht besser konnte das Drama eingeleitet werden, als durch den Streit vor der Kirche. Wird sind mitten in die religiösen Wirren der Zeit versetzt, wenn drei christliche Handwerker einen Heiden mißhandeln, bis sie sich gegenseitig als Anhänger verschiedener Sekten erkennen und nun der Kainit wütend über den Donatisten, beide über den Manichäer herfallen. Ebenso erfahren wir im zweiten Teile, wie unmöglich es ist, das Volk wieder zum Heidentum zu bekehren, aus des Volkes eigenem Munde. Julian begeht zu Antiochia das Fest des Apollon. Der Mann mit der weißen Binde um die Stirn ist der Kaiser, sagt einer der Zuschauer. Aber warum ist er weiß gekleidet? fragt ein anderer.

„Wahrscheinlich der Hitze wegen, oder nein, warte, ich denke als Opferpriester."

„Was ist denn das eigentlich für ein Apollon, von dem die Leute jetzt so viel reden?"

„Das ist ja der Priester in Korinth — er, der bewässerte, was der heilige Paulus gepflanzt hatte."

„Ei, ei, ei, das ist nicht der Apollon; das ist ein ganz andrer; das ist der Sonnenkönig, — der große Leierspieler Apollon."

„Ach so, der Apollon! Ist der besser?"

„Ja, das sollt' ich meinen . . ."

An einer spätern Stelle bemerkt ein Mann, da der Kaiser zum Bilde der Kybele hinwallfahrtet: „Der Stein soll wieder gefüttert werden", und die Menge murrt wider den Opfernden: „Gieb den Bürgern zu essen, die Götter mögen sich helfen, wie sie können!" Oder: der davongejagte Haarschneider begrüßt einen Purpurfärber:

„Du siehst auch nicht glücklich aus."

„Ach, die Zeit der Purpurfärber ist vorbei."

„Ja, richtig; nun werden nur noch Christenrücken gefärbt. Aber was schleppst du da?"

„Ein Bündel Weidenrinde — Narrenmäntel zu färben für die Weisheitsfreunde."

Solche kurze schlagende Fragen und Antworten machen viele vom Dichter nötig befundene Auseinandersetzungen der Lage und Verhältnisse überflüssig. Echt ist das Kolorit des ausgehenden vierten Jahrhunderts überall, auch zu Gunsten der Christen nirgend gefälscht, obwohl sie, an denen die Wirkung des Leidens erwahrt werden soll, schon um dessenwillen moralisch im Vorteil sind. Die Erzählung Agathons z. B., daß der Herr der Rache drei volle Tage und Nächte in den Gläubigen stark gewesen, daß sie unter Psalmengesängen, mit heiligen Fahnen voran durch die Stadt zogen und als Sendboten des Zornes gen die Heiden vordrangen, ihnen ihre Kostbarkeiten raubten, Brände in ihre Häuser warfen, die Fliehenden in den Straßen ermordeten, malt ein so wahres wie lebhaftes Bild der Zeit, in der eine Hypatia vom christlichen Eifergeiste grausam hingeopfert wurde.

Der kräftig epigrammatische Stil der „Thronforderer“ wird hier in mancher eindrucksvollen symbolischen Wendung erneuert. Gleich im Anfang schilt Julian einen blinden Bettler seines Unglaubens wegen. Auf die Frage, wer der Tadelnde sei, antwortet er: „Ein Bruder in Unglauben und Blindheit.“ Am Ende des ersten Aktes weilt er mit Agathon an der Landungsbrücke und späht nach dem Schiffe des Libanios, entschlossen, ihm gegen sein Gewissen zu folgen. „Ah“, ruft er plötzlich zum Himmel aufsehend, „— dort fiel ein Stern!“ Nicht so verständlich sind einige Anspielungen des fünften Aufzuges. Julian steigt nach langem Zaudern und Schwanken in einen tieferen Teil der Katakomben hinab, wo der Opferaltar verborgen steht. Seiner Zurückkunft harrend, wechselt Maximos unruhig den Ort — wie Hamlet, wenn der Geist sein „Schwört!“ aus der Tiefe vernehmen läßt, — und flüstert vor sich hin: „Diese gleitenden feuchten Schatten! Pfui, dies schleimige Gewürm um die Füße —!“ Bedeutet das Gewürm um die Füße, ähnlich dem großen Krummen, die hemmenden Eigenschaften, Schwächen und Zweifel, — dem Hellseher Maximos gleichsam gegenständlich geworden, — die Julian im Vorwärtsschreiten hindern? Um so klarer stellt dann der Schluß des ersten Teils symbolisch die zwei nun bald sich heftig bekämpfenden Mächte einander gegenüber. Julian ruft unten im Gewölbe: „Helios! Helios!“ Maximos antwortet: „Befreit!“ Aus der Kirche im Hintergrunde ertönt Chorgesang: „Vater unser, der du bist in dem Himmel!“ Nach vollendetem erstem Opferdienst steigt der Abtrünnige herauf und spricht: „Zerrissen die Nebel der Furcht!“ „Das Erschaffene ist in deiner Hand“, erwidert Maximos — „Dein Wille geschehe wie im Himmel also auch auf Erden,“ der Chor. „Mein Heer, mein Schatz, mein Kaiserthron!“ jubelt der Cäsar, jetzt bereit, über alle Schranken hinwegzustürmen zur höchsten Macht; „Führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns vom Übel“, mahnt der Gesang. Da eilt er die Treppe zur Kirchenthüre empor und schlägt sie weit auf, daß man in das hell erleuchtete Innere blickt, wo vor dem Hochaltar die Priester psalmieren und

Schaaren von Andächtigen um den Sarg der heilig gesprochenen Helena knieen.

Julian: Frei, frei! Mein ist das Reich!

Sallust: Und die Kraft und die Herrlichkeit!

Der Chor (in der Kirche): Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit —

Julian (geblendet vom Lichtglanz): Ah!

Maximos: Sieg!

Der Chor (in der Kirche): — in Ewigkeit Amen!

Von bacchisch geschmückten Dirnen und Gauklern umringt, reitet im zweiten Teile Kaiser Julian, selbst als Dionysos gekleidet, mit Weinlaub um die Schläfen, den Thyrsosstab in der Hand, durch die Straßen von Konstantinopel, nicht auf einem Panther, sondern auf einem in Pantherfell gesteckten Esel. „Auch der vergötterte, gottähnliche Kaiser muß in Wahrheit dasselbe Grautier reiten, auf dem der Galiläer einst seinen Einzug hielt in Jerusalem" (Schlenther). — Der Zusammenstoß von Heidentum und Christentum ist durch die Begegnung des Apollozuges in Antiochia mit christlichen Blutzeugen vor Augen gebracht. Rosenbekränzt singen die einen das Lob ihres Gottes, kettenbeladen preisen die andern den Martertod für Christus. Wer Sieger bleiben wird, verkündet nach kurzer Frist das dumpfe Rollen des Erdbebens und der Einsturz des Apollotempels. — Auch Julians Gang über die freie Höhe, während sich das Heer unter ihm durch die Schlucht windet (2. Teil, 4. Akt), hat etwas von einem Gleichnis. In der Tiefe drängen die Schaaren in den Paß: „. . . den Weg um eine Stunde zu kürzen, ein wenig Mühe zu ersparen auf der Wanderung dem Tod entgegen — keine Sehnsucht nach dem frischen Luftzug hier oben, der die Brust weitet zu freiem Atmen. Da gehen sie und gehen und gehen, und sehen nicht, daß sie engen Himmel über sich haben, — und wissen nicht, daß es Höhen giebt, wo er größer ist." — Endlich: Der unter Martern irrsinnig gewordene Agathon stößt Julian mit einem Speere nieder, wähnend, es sei „die Römerlanze von Golgatha", und derselbe Jovian wird des Kaisers

Nachfolger, der, zum Wiederaufbau des Tempels nach Jerusalem gesendet, durch die wunderbaren Ereignisse dort an Christus hat glauben lernen.

All dies sind zerstreute Strahlen, das Vergebliche des julianischen Kampfes zu beleuchten. Sie werden wie in einem Brennpunkte gesammelt von Maximos als dem Chorus des Dramas. Sein fürstlicher Jünger klagt ihm: „Den verlorenen Schatz griechischer Weisheit wollt' ich den Menschen zurückbringen. Wie vordem Dionysos, jung und froh kam ich zu ihnen, mit Laub um die Stirne, mit der Trauben Fülle in meinen Armen. Sie aber verschmähen meine Gabe, und ich werde verhöhnt und gehaßt und verspottet von Freunden und Feinden.

Maximos: Warum? Ich will dir sagen warum.

In der Nähe einer Stadt, wo ich einmal lebte, lag ein Weinberg, weit berühmt für seine Trauben; und wenn die Bürger der Stadt recht süße Früchte auf ihre Tafel wünschten, so schickten sie ihre Diener hinaus nach jenem Weinberg und ließen dort Trauben holen.

Nach Jahren kam ich wieder in dieselbe Stadt; aber da wußte niemand mehr Bescheid über die einst so hoch gepriesenen Trauben. Da suchte ich den Gärtner des Weinbergs auf und fragte ihn: Sage mir, o Freund, sind deine Weinstöcke verdorrt, da niemand mehr deine Trauben kennt? Nein, antwortete der Gärtner, aber weißt du nicht, daß junge Weinstöcke gute Trauben geben, aber geringen Wein; alte Weinstöcke hingegen schlechte Trauben, aber guten Wein? Deshalb, o Fremdling, erfreue ich noch immer die Herzen meiner Mitbürger mit dieses Weinbergs Überfluß, nur in anderer Gestalt, — als Wein und nicht als Trauben.

Das ist es, worauf du nicht geachtet hast. Der Weinstock der Welt ist alt geworden, und doch meinest du, wie vormals denen, die da dürsten nach neuem Wein, die Trauben roh darbieten zu können." — —

Für eines hat Jakobsen in dem benannten Briefe über den

ersten Teil bezeichnenderweise weder Lob noch Tadel; er beachtet nicht, was ihm selbst völlig mangelt: die Komposition.

„Kaiser und Galiläer" ist zweigeteilt, wie — von dem Vorspiel abgesehen — der Wallenstein, aber nicht, gleich diesem, eine kunstvolle Verflechtung zweier Stücke und zweier Handlungen in einander, sondern Julians Leben in zwei Dramen nach einander, wie wenn Schiller seiner Maria Stuart in England eine Maria Stuart in Schottland vorausgeschickt hätte. Die Teilung wäre aber weder durch die Lebensumstände des Helden, noch durch die Stoffmenge unbedingt erfordert gewesen. Hat der Dichter den Rahmen von vornherein zu weit gespannt und dann nicht mit Handlung ausfüllen können, oder hat er sich, solange demselben Vorwurf nachsinnend, an der Schilderung im einzelnen nie genug gethan und dann durch immer neue Einschiebungen einen anfänglich geschlosseneren Plan erweitert? Wahrscheinlicher dies als jenes. Zur Erläuterung empfiehlt sich das Verfahren G. Freytags, der, um den Bau des Wallenstein zu zergliedern, die gesamte Handlung auf fünf Akte verteilt und so eine wenn auch theoretische Urform bildet. Die Disposition wäre da folgende:

I. Akt. Einleitung: Julians aus inneren und äußeren Gründen unerträglicher Aufenthalt am Kaiserhofe. Erregendes Moment: Agathons Vision, die Julian „das Reich" verheißt. Erste Stufe der Steigerung: die Erlaubnis zu reisen, um seine große Sehnsucht nach Wissen zu befriedigen.

Diesem ersten Aufzug entspräche also ganz der vorliegende erste von „Cäsars Abfall". Wie die Einleitungsszene der „Kronprätendenten" vor einer Kirchenthüre spielend, haben ja auch die echt dramatischen Auftritte des Konstantios noch viel von deren energischer und sicherer Exposition, während die mit Agathon und Libanios schon durch den schlafferen (späteren?) Stil geschädigt werden.

II. Akt. Zweite und dritte Stufe der Steigerung: Julian auf der hohen Schule zu Athen, enttäuscht durch die Lehre wie durch die Lehrer, enttäuscht auch durch seine christlichen Freunde,

weiht sich gläubig der Magie, die ihm aufs neue das Reich verheißt. Die gleichzeitige Wahl zum Cäsaren erhebt seinen Glauben zur festen Überzeugung.

Dieser zweite würde demnach den vorhandenen zweiten und dritten vereinigen. Schiller schuf sich in währender Arbeit für eine Lieblingsgestalt, den Max, besonderen Spielraum; ähnlich Ibsen für seine Lieblingsidee vom dritten Reiche. Ihr verstattete er, als dem philosophischen Höhepunkt, den ganzen dritten Akt, so daß der zweite nur Julians Aufenthalt in Athen schildernd, Situationsbild blieb, und der dramatische Höhepunkt an die ungünstigere vierte Stelle verschoben wurde.

Im Schema setzen wir ihn an die richtige dritte zurück und verschmelzen wiederum den vierten und fünften zu einem einzigen Aufzug.

III. Akt. Julian, der Kronfeldherr, erntet in Gallien glänzende Siege. Höhepunkt: aus Notwehr bietet er dem Konstantios Trotz, indem er sich selbst durch das Heer zum Kaiser ausrufen läßt, und bietet — als tragisches Moment unmittelbar anzuschließen! — Christus Trotz, indem er sich, erbittert durch die Ruchlosigkeit seines christlichen Weibes, den alten Göttern zuschwört und ihnen opfert.

IV. Akt. Sinkende Handlung: Julians fruchtloses Bemühen, das Volk zum Heidentum zurückzuzwingen. Einsturz des Apollotempels als zusammenfassendes Symbol dafür. Entschluß, den Mißerfolg durch Kriegsthaten aufzuwiegen.

Ein einziger Akt würde genügen, nicht den Inhalt, wohl aber den dramatischen Gehalt der drei ersten des zweiten Teiles aufaufzunehmen. Denn in gerader Linie, ohne entschiedene Steigerung, zeigen sie nur das thörichte Unterfangen, den Götterdienst wieder zu beleben, an einer langen Reihe von Beispielen, psychologischen und kulturhistorischen Situationsbildern, lose gefügt, mit beständigem Szenenwechsel. In „Cäsars Abfall“ verlangt nur jeder Akt einen eigenen Schauplatz, im „Kaiser Julian“ jede einzelne der achtzehn Szenen — also dort keine, hier dreizehn Verwandlungen.

Motive und Vorgänge kehren stets wieder: mehrmals opfert Julian in priesterlicher Kleidung vor dem Volke, mehrmals treten ihm furchtlos christliche Mahnredner in den Weg und verfluchen ihn feierlich. Und immer erfolgt sein Abgang in derselben Art, lautet die Bühnenweisung: er geht „eilig“ oder er geht „zornig“ ab. Wiederholung aber stärkt nur in der Musik und zuweilen in der lyrischen Poesie den Eindruck; im Drama schwächt sie oder verwischt ihn gar.

V. Akt. Die Katastrophe: der Zug gegen die Perser, Julians Wahnsinn und Tod, welche bewegteren Vorgänge, Schlag auf Schlag, an Wirkung gewinnen müßten, während sie zur Not die zwei letzten Aufzüge von „Kaiser Julian“ füllen.

Daß die beiden Teile nur eine Katastrophe haben, legte den Gedanken an eine Bühnenbearbeitung nahe. In einer solchen wurde das Werk 1896 im neuen Leipziger Stadttheater zum ersten Male aufgeführt. Der Regisseur Leopold Adler hatte die zehn Akte in sechs (fünf und ein Vorspiel) zusammengezogen, deren Aufführung immer noch vier Stunden währte. Die Bearbeitung vermochte sich nicht einzubürgern, und auch das Beispiel eines Berliner Theaters, das 1898 unter dem Eindruck der Festfeier zu Ibsens siebzigstem Geburtstage die zu schwere Aufgabe lösen wollte, hat keine Nachahmer gefunden. Eine vertrauliche Äußerung des Dichters aus jüngster Zeit erweckt aber die Hoffnung, daß er selbst sein Werk für die Bühne umgießen werde.

X.

Henrik Ibsens Sprache und Gedichte.

1871 gab Ibsen seine gesammelten Gedichte heraus, ein schlankes Bändchen, nur fünfundfünfzig Nummern umfassend, das öfter wieder aufgelegt, aber im Laufe dieser neunundzwanzig Jahre nur um neun vermehrt wurde. Davon sind sechs noch aus den Siebziger Jahren, zwei von Sechsundachtzig und eines von Zweiundneunzig. Er hatte sich nach Vollendung des „Peer Gynt" offenbar des Verses entwöhnt und soll einmal die vorwitzige Frage, ob er auf den Vers nun für immer verzichte, mit dem halb ironischen Bescheid abgewehrt haben, sein letztes Werk möchte er wohl in Verse kleiden — wenn man nur wüßte, welches das letzte wäre. Jedenfalls schließt die Würdigung der Gedichte mit Fug und Recht den ersten Band ab, denn bis auf jene wenigen Nachzügler gehören sie alle schon dem norwegischen Ibsen an; für den europäischen ist es charakteristisch, daß er sich der ungebundenen Rede bedient.

Seine Dichtersprache ist, von Drama zu Drama, soweit es möglich war, dem deutschen Leser nahe gebracht worden. Das soll auch für die Gedichte geschehen. Bei ihnen freilich ist die Schwierigkeit unendlich viel größer, denn nicht im Inhalt des Wortes allein, im Gepräge und Klang, in der Verbindung gerade mit dem oder jenem Nachbarworte birgt sich ja das Stilverleihende, und mit irgend einem kleinen, in fremder Zunge sich verflüchtigenden Etwas entschwindet zuweilen das Geheimnis der Wirkung, verblaßt das Zeichen der Meisterschaft.

Muß es demnach skandinavischen Forschern überlassen bleiben,

vollständige Rechenschaft von der Kraft und dem Werte des Dichterwortes zu erstatten, so werde doch hier, mit Hülfe eines der berufensten unter ihnen, von der Sprache, in der Henrik Ibsen schrieb, von seinen großen Verdiensten um ihre harmonische Entwicklung zu einer Kultur- und Dichtersprache, als Nachtrag zu den Dramen, als Einleitung zu den Gedichten, kurz berichtet.

Johann Storm, ein Altmeister der Philologie, hat für die Festschrift, die nordische Schriftsteller und Gelehrte dem Dichter zum siebzigsten Geburtstage widmeten, seine lehrreichen Prolegomena zu einer Ibsen-Grammatik gespendet. Die Ergebnisse der wichtigen Abhandlung, doch ohne die zahlreichen Beispiele, seien denn in gedrängter Fassung mitgeteilt.

1.

Während der Vereinigung Norwegens mit Dänemark sprachen und schrieben die Norweger dänisch mit einzelnen Provinzialismen. Sie brauchten norwegische Worte, wo es sich um Gegenstände handelte, die keine anderen Namen hatten, oder sie gerieten auf norwegisches Sprachgebiet, weil sie kein „richtiges Dänisch“ konnten. Das widerfuhr zuweilen auch Holberg, aber im Ganzen und Großen schrieb er dänisch und besser als die Dänen selbst.

Bei der Trennung Norwegens von Dänemark 1814 war wenig oder kein Unterschied zwischen Dänisch und Norwegisch. Aber schon 1844 wies N. M. Petersen — derselbe, dessen vortreffliche Übersetzung der altisländischen Erzählungen Ibsen für die „Nordische Heerfahrt“ benutzt hat, — darauf hin, wie viel sich in der kurzen Zeit geändert hatte, und meinte, in einem halben Jahrhundert werde sich die norwegische Schriftsprache von der dänischen scheiden.

Jetzt, am Ende des halben Jahrhunderts ist seine Weissagung in Erfüllung gegangen. Langsam aber gleichmäßig ist die Sprache mehr und mehr eine eigene geworden. Norwegische Wörter und Wendungen drängen sich aus der Volkssprache in die städtische Umgangssprache und von da in die Schriftsprache ein. Zuerst

zeigt sich das Neue gerne bei einem einzelnen Schriftsteller; ist es ein glücklicher Griff in die Wirklichkeit oder ein glücklicher Fund, ein besonders gut gebildetes Wort, das eine Lücke schließt, so erlangt es, bei allgemeiner Zustimmung, bald allgemeine Gültigkeit.

Das erste Geschlecht nach der Trennung schrieb noch wesentlich dänisch, wenn auch mit weniger Scheu vor mundartlichem Ausdruck. Bei den Vorgängern Ibsens und Björnsons, den Dichtern Wergeland und Welhaven, treten die einheimischen Bestandteile schon bestimmter und bestimmender auf. Bei Wergeland äußert sich das Wilde, titanisch Gährende, Unklare seines Wesens und Dichtens auch in der Sprache. Eine Masse neuen, zum großen Teil brauchbaren Sprachgutes hat er der Nation zugeführt, aber mit gewaltsamer Neubildung, ohne Wahl und Harmonie. Bei seinem Widersacher hingegen, dem akademisch feinen, ruhig ausgeglichenen Welhaven, der zuerst noch rein dänisch schrieb, bemerkt man, von den Vierziger Jahren an, ein nur wenig vordringliches, aber ganz anders harmonisches Norwegisch, indem er mit achtsamer Hand und sicherem Sprachgefühl die besten, schönsten, treffendsten Wörter aus der Volkssprache nahm, so wie sie im Munde des Volkes lebten. Wergelands Norwegisch ist blos künstlich, das Welhavens künstlerisch.

Die eigentlichen Reformatoren aber, die den vollen norwegischen Sprachton in der Litteratur anschlugen, waren Asbjörnsen und Moe. Mit ihren gemeinschaftlich herausgegebenen „Volksmärchen" (1842) und Asbjörnsens „Feenmärchen" (1845), auch schon mit Moes „Volksliedern" (1840), ging dem norwegischen Volk eine neue Welt auf: hier fand es sich selbst wieder. Und trotz der großen Neuerung, ja trotz aller Veränderungen, deren noch von Ausgabe zu Ausgabe, besonders die Feenmärchen teilhaftig geworden, damit ein stets reineres Norwegisch erzielt würde, war doch die Sprache überall aus einem Gusse. Beide Männer haben gleiches Verdienst, und alle Späteren stehen auf ihren Schultern.

Wiederum einen Anstoß erhielt die Sprachbewegung durch den mit Wergeland wesensverwandten Björnstjerne Björnson (ge-

boren 1832). In seinen glücklichsten Stunden hat Björnson Werke geschaffen, die sich dem Besten der Weltlitteratur anreihen dürfen; aber seine Begabung ist nicht ebenmäßig, sein Stil oft unklar und verwickelt, der Ausdruck oft weit hergeholt und manieriert. Altnordischer Sagastil und gangbare Dialektformen, eine Menge rein dänischer, ja danisierter Redensarten, Formen wie sie das maalstræv, der Versuch, künstlich eine neunorwegische Schriftsprache zu erzeugen, in Umlauf gesetzt hat, und von ihm selbst nicht immer geschickt Erfundenes oder Verbessertes mengen sich da zu einer eigentümlichen, buntschillernden Mischung.

Nur einer hat sich stets innerhalb der richtigen Grenze zu bescheiden gewußt, stellt allein das Centrale in der ganzen Bewegung vor, das ruhig und stätig fortschreitende: — Henrik Ibsen. An seinen Werken können wir das Wachstum der Sprache während des letzten Jahrhunderts beobachten. Stets mit der Zeit gehend, frei von maalstræv (das er ja im „Peer Gynt" verspottet!), giebt er die Sprache jeder Periode getreulich wieder, wie sie ist, wenn sie ihr Bestes leistet. Seine Sprachkunst ist verwandt mit der Welhavens, aber reicher an norwegischem Metall, schärfer in der Prägung. Ein feines und zartes Anfassen, verlässiges Sprachgefühl und die Formvollendung im Idiomatischen machen seine Sprache gesetzgebend und mustergültig — klassisch.

In seinen ersten, besonders den romantischen Dramen, haftet er noch an der überlieferten Sprache aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts oder ahmt, dem Stoffe gemäß, ältere Sprechweise nach. Doch hört man auch hier, ja selbst schon im „Catilina", an schönen Stellen echt norwegischen Klang. In seinem vierunddreißigsten Lebensjahre erfolgte dann der große Umschlag mit der „Komödie der Liebe", an die sich „Brand" und „Peer Gynt" anschlossen. Mit einemmale trat er da von der Romantik über zum Realismus, von der Vorzeit zur Gegenwart, vom altertümlichen Sprachton zur lebenden Sprache, vom Dänischen zum Norwegischen, von fremder zu eigner Art. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnet die norwegischeste aller seiner Dichtungen, „Peer

Gynt." In den modernen Werken, vom „Bund der Jugend" an, wird dann die Sprache scheinbar weniger ausgeprägt norwegisch, aber der Unterschied ist nur der, daß wir aus der Welt der Poesie hinüber kommen in die der Prosa, der Wirklichkeit des modernen Kulturlebens mit seiner Sprache, seinen Gedanken und Problemen.

Fremdem Einfluß hat sich Ibsen während seines langen Aufenthaltes im Auslande nicht ganz entziehen können, wovon einige Danismen, einige schwedische und zahlreichere deutsche Spuren zurückgeblieben sind. Die Danismen fallen zum Teil dem dänischen Korrektor zur Last, denn Ibsens Werke werden in Kopenhagen verlegt, und er selbst liest niemals die Druckbogen; zum Teil sind sie ein kleines Zugeständnis an die dänische Lesewelt; zum Teil auch sind es gute, sich selbst erklärende Wörter, mit Absicht gewählt, um ihnen Bürgerrecht zu verleihen. Schwedische Ausdrücke, wenn sie nicht allgemein gäng und gäbe sind, hat er meist nur als Pikanterien, als poetische Freiheiten im Vers; deutsche einzeln schon in den Jugendwerken, schon vor dem Aufenthalt in Deutschland. Seit den Siebziger Jahren bekundet sich deutsche Angewöhnung in einer Reihe von kleineren Wörtern, namentlich Ausrufwörtern, also in dem Unwillkürlichsten und Intimsten der Sprache, was man jeden Augenblick hört und darum leicht annimmt. Die vielen „Ha!" im „Catilina" verbesserte der Dichter später in „Ah!", aber auch das ist im Norwegischen nicht heimisch. Der pathetisch-tragische Stil kennt es noch, nicht aber die Alltagssprache, während er es in ihr gleich den Deutschen wieder und wieder benützt, um Teilnahme oder Überraschung lebhaft zu äußern. Ebenso deutsch ist das abweisende „Was!", „Ach was!" — auch zu Sätzen erweitert, wie „Was thut das", „Was kümmere ich mich darum", „Was ist das für Gerede" — dann der Gebrauch des ärgerlichen „Ach" („Ach, der dumme Einfall!") des einräumenden „Nun" („Nun, er sieht ja gut aus!") und des unbestimmten „So" („Das hat so seine Gründe"). Außerdem stoßen wir in allen seinen Werken auf eine ziemliche Anzahl von nachgebildeten idiomatischen Wendungen oder auf norwegische Wörter, besonders Zeitwörter, in deutschem

Sinn und mit der deutschen Bedeutung, und es ist auffallend, daß er in den Siebziger Jahren, in einigen neueren Ausgaben, ursprünglich norwegische Ausdrücke in deutsche veränderte.

Soweit Storm. Zur Ergänzung wäre vielleicht hinzuzufügen, daß auch unter den vielen zusammengesetzten Wörtern Ibsens ein beträchtlicher Teil aus dem deutschen Sprachschatze stammt oder nach deutschem Muster geschmiedet sein dürfte. Alfred Eriksen, der über die zusammengesetzten Wörter bei Ibsen geschrieben hat, führt als Neubildungen uns so Wohlbekanntes und Naheliegendes an wie: vogelfrei, eis(zapfen)kalt, schönheitsarm, Spottgedicht, Flügelpferd, Blutwerk, Wiegenkind, Königsfetzen, Erdensklave u. ä. m.

Nicht ohne eine gewisse Befriedigung vernehmen wir Deutschen von den immerhin leichten und den norwegischen Charakter des Stiles nicht schädigenden Einwirkungen unserer Sprache auf den größten norwegischen Dichter, ihn, der in Deutschland früher verstanden und gewürdigt wurde als in der eigenen Heimat, solcherweise mehr noch den unsern fühlend und liebend.

2.

Ibsen hielt strenges, ja fast hartes Gericht über seine lyrischen Schöpfungen, eh' er sie gesammelt herausgab. Es wären, besonders aus früherer Zeit, genügend vorhanden gewesen, einen stattlichen Band zu füllen. Schon 1850 oder 51 hatte er an die Sammlung denken können, und der erste Bogen wurde damals auch gedruckt: dann zog er ihn wieder zurück. 1858 trug er sich abermal mit dem Vorsatze. Die Universitätsbibliothek zu Christiania besitzt die Handschrift: „Ein Lebensfrühling von Henrik Ibsen". Aber auf der siebenten Seite, mitten in einem Gedichte, bricht die Handschrift ab, und er wartete, bis mehr als zwanzig Jahre lyrischen Schaffens hinter ihm lagen.

Eine so lange Verzögerung begründet sich nicht in bloßer Unzufriedenheit mit der Form — was wär' es für den Verskünstler der „Komödie der Liebe" wohl gewesen, hier nachzuhelfen! Die klare Erkenntnis seines eigentlichen Gebietes mochte ihn be-

wogen haben, was so beiläufig aus seiner geübten Hand hervorging, erst größeren Werken als willkommene Zugabe folgen zu lassen. Auch wir empfinden bei aller Bewunderung für dies und jenes Gedicht, diese und jene Strophe, daß nur Weniges an die lyrischen Stellen im „Brand“ und „Peer Gynt“ hinanreicht, wie er denn oft nicht aus ganzem Holze geschnitten, sondern in der dramatischen Werkstätte Abgefallenes verwendet hat. Er traf auch, als die Zeit gekommen war, die sorgfältigste Auswahl für die Sammlung: sie umfaßt nur die besten Erzeugnisse der zwei Jahrzehnte, sein einziges episches Gedicht, die den Dramen eingeflochtenen lyrischen und die Gelegenheitsdichtungen, darunter viele politischer Gattung.

Außer jenem „Lebensfrühling“ bewahrt die Universitätsbibliothek ein achtundsiebzig Seiten starkes Büchlein, in grün und schwarz gesprenkeltes Papier gebunden, mit Saffian-Rücken und -Ecken, den Rücken entlang ein Goldornament. Auf dem Titelblatte liest man in Schnörkeln geschrieben: „Vermischte Dichtungen aus den Jahren 1848, 49 und 50“. Es sind sechsundzwanzig jugendliche Versuche, vom Dichter des „Catilina“ eigenhändig und mit sichtlicher Liebe und Genugthuung aufgezeichnet. Sie waren lange verschollen, auch für Ibsen selbst, und nur Motiv und Stimmung eines einzigen wiederholt sich in der Sammlung. Dagegen haben fünf der poetischen Beiträge zu dem Wochenblatt seiner Freunde Botten-Hansen und Vinje, zu jenem „Andhrimner“ (1851), der sein drittes Quartal nicht überlebte, vor dem prüfenden Blicke des Sammlers von 1871 Gnade gefunden, ja zwei davon gehören, freilich erst in ihrer letzten Gestalt, zu den Zierden des Buches.

Durch die sorgfältig, fast peinlich nachbessernde Feile sind nun die Altersunterschiede der sämtlichen Gedichte in der äußern Form so gut wie verwischt. Einige würden sich trotzdem auch dem Leser, der ihre Entstehungszeit nicht kennte, von selbst in eine frühere romantische Epoche zurückdatieren.

Zum Beispiel gleich das erste, einst im „Andhrimner“ er-

schienene: „Spielleute". Der kunstfertige Noeck, dem ein unglücklich Liebender die Zauberweise nachspielen lernt, um sich das widerspenstige Mädchenherz zu unterjochen, wird ursprünglich aus einem der Wasserfälle Grimstads aufgetaucht sein. Wenigstens haben wir im grünen Büchlein, in den Versen auf den „Müllerburschen", einen damals von Ole Bull entdeckten und von vielen gepriesenen Geiger aus dem Volke, schon den Nix des Wasserfalls, sein Harfenspiel und alle begleitenden Umstände, die solche elbische Musik den Zeitgenossen „poetisch" machten.

Im „Müllerburschen" heißt der Wassermann fossegrim, in den nur wenig älteren „Spielleuten" orekrat wie in Welhavens „Ruhe im Walde", und daß man von den Naturgeistern süßes Saitenspiel erlernen könne, das hat ebenfalls Welhaven zuerst gesungen. Seine „Neuen Gedichte" (1845), merkt Jaeger an, erhoben die natursymbolische Huldre-Lyrik zur Tagesmode. Welhaven versinnbildet mit den musikalischen Wald- und Wassergeistern nur das Brausen der Wipfel oder das Rauschen der Wellen, oder, um dem Gedichte mehr als bloßen Stimmungsgehalt zu geben, webt er Märchenmotive ein mit empfindsamer Deutung. Sein Teuerstes muß dem „Noeck in der Mühle" opfern, wer das „lieblich sausende", die Sorgen einschläfernde Spiel erlernen will. Der Romantiker singt eben nicht wie der Vogel, der auf den Zweigen wohnet, — das wäre natürlich, gemein; er hat des Gesanges Gabe geheimnisvoll und mit Qualen erkauft, er leidet, er ist interessant. Die selbstbewußte Leidensmiene setzt auch der Poet des „Andhrimner" auf, und „Spielleute" könnte den Untertitel haben: Wie ich Dichter geworden. Den Stempel der Zeit hat die kürzende Überarbeitung — es sind nur vier von neun Strophen geblieben — keineswegs getilgt. Die beiden letzten lauten nun:

Ich rief den Noeck aus der Tiefe,
Sein Spiel hat von Gott mich gewandt;
Doch als er mein Meister geworden,
Reichte sie meinem Bruder die Hand.

In große Kirchen und Säle
Führte mein Spiel mich hin;
Doch des Wasserfalls grausige Weise
Wich nimmer aus meinem Sinn.

In der Abkehr von Gott liegt etwas Byronisches, etwas von dem beliebten „Fluche", der dem Genie das Kainszeichen aufdrückt, und die Erzählung des Unglücks ist nach Heines Art epigrammatisch zugespitzt. Die allzu weiche Manier Welhavens behagte eben dem Schüler schon damals nicht, er suchte, nach bewährten Mustern, Kräftigeres beizumischen und besiegte endlich den Lehrer durch die eigene Dichterkraft in dem „Hochgebirgsleben".

Bei einer Abendunterhaltung im Christianiatheater 1859 wurde K. Bergsliens Gemälde „Ein Abend auf der Alm" als lebendes Bild gestellt und von dem Dichter-Dramaturgen das poetische Wort dazu gespendet. Bergslien huldigte offenbar der Mode des Tages und behandelte das Motiv, wie wir es auf den Landschaften aus den Fünfziger und Sechziger Jahren gewohnt sind: die Sennerin oder der Geisbub, rötlich angestrahlt, blicken mit der beschattenden Hand über den Augen schwärmerisch ins Weite. Wohin sie blicken und schmachten, das schildern ebenso übereinstimmend die dichtenden Zeitgenossen, im Norden vor allen der Chorführer Welhaven:

Am Rande des Almenhanges
Steht der Hirtenjunge im Abendglanz —

und der Hirtenjunge lauscht den Klängen der Huldre und sehnt sich. An das Motiv war Ibsen gebunden und das elbische Wesen als Sinnbild der Sehnsucht ahmte er noch getreulich nach, aber zugleich regte sich schon in ihm das Bedürfnis, in ein unmittelbares Verhältnis mit der Natur zu treten, jene reinere Kraft, welche dann aus der Hochgebirgslandschaft einen so mächtigen Hintergrund für seinen „Brand" zu schaffen wußte, und er entwarf ein Gemälde der „stillen Welt", vor dessen leuchtenden Farben die

Schilderungen Welhavens und überhaupt der Romantiker gänzlich verbleichen.

Hochgebirgsleben.

Im Thale spreitet Sommernacht
Die Schattenschleier lind;
Doch oben um der Berge Wacht,
Da wallt ein Meer im Wind:
Da rollen Nebelwogen grau
Verhüllend auf zum Firn,
Zum Gletscher, der im reinen Blau
Tagsüber blickt auf Fels und Au
Mit sonnenklarer Stirn.

Doch über Nebelwogen schwer,
In Gold- und Bernsteinglanz,
Erhebt sich Land, entsteigt dem Meer
Friedlich ein Inselkranz.
Und große Vögel segeln weit,
Gleich Schiffen, ihre Bahn
Westwärts, wo Zinnen aufgereiht
Wie Trolle stehn im Waffenkleid
Und dräuen himmelan.

Dort liegen fern im Gletscherduft
Almen auf steilem Feld,
Blau schimmert Schnee in Spalt und Kluft
Um diese stille Welt.
Dort lebt das Volk mit Elb und Gnom
Hoch oben und allein,
Vom Dorf getrennt durch Sturz und Strom; —
Sie haben größern Himmelsdom
Und hellern Sonnenschein.

Hinab in Glut und Schatten blickt
Lautlos die Sennerin;

Ein Sehnsuchts-Elbe sie bestrickt
Und locket Aug' und Sinn.
Sie kennt ihn nicht und sein Begehr,
Und ihn benennt kein Wort;
Die Herde läutet rings umher,
Da trägt sie's fort ins Sonnenmeer —
Zu einem fernen Port?

Mit der Frage würde das Gedicht schön und schwungvoll enden. Doch in einer fünften Strophe giebt Ibsen alsbald die beruhigende, nüchterne Antwort: Nicht im fernen Port landet die Sennerin, sondern — am Ofen.

So kurz ist deine Hochlandszeit
Auf grünem Almenhang;
Bald wirft den Mantel faltig-weit
Der Schnee den Berg entlang.
Dann weilest du in sichrer Hut
Im Thal am warmen Herd; —
Dann spinne du, spinn frohgemut:
Vom Berg ein Blick in Abendglut
Ist wohl den Winter wert.

Im Original sitzt das Mädchen thatsächlich „an den Kohlen des Ofens". Wir haben also jene drei Stadien, die der Dichter in seiner Entwicklung durchlaufen hat, herkömmliche Romantik, kraftvoll-selbständige stilisierende Poesie und Alltags-Realistik, in ein und demselben Gedichte! Zwar als Bild geht es nicht zusammen — wie die Maler sagen —, ist aber gerade dadurch um so belehrender.

Ziemlich früh schon werden die von der litterarischen Mode ihm empfohlenen Gestalten der Volkssage, Nix und Troll und Elbe, vom Romanzen- und Balladenartigen abgelöst und rein künstlerisch umgewertet. Sie verleihen norwegische Lokalfarbe, — wie hier die Trollen, mit denen die trotzig emporstarrenden Bergzacken verglichen

werden; sie treten glücklich an die Stelle der mythologisch-klassischen Symbole, — wie der Sehnsuchts-Elbe.

Von solcher Verwendung noch ein Beispiel:

Mit einer Wasserlilie.

Laß mich dir die Blume bringen,
Liebste, mit den weißen Schwingen.
Traumschwer in des Mittags Gluten
Schwamm sie auf den stillen Fluten.

Willst ihr eine Heimat geben,
Steck' sie an die Brust, mein Leben!
Wieder schwebt sie, sanft gebogen,
Dann auf tiefen, stillen Wogen.

Hüte dich am See zu säumen,
Kind, Gefahr bringt's, dort zu träumen:
Noeck, der thut, wie wenn er schliefe; —
Lilien spielen ob der Tiefe.

Kind, an deinem Busen säumen
Bringt Gefahr, Gefahr, zu träumen: —
Lilien spielen ob der Tiefe; —
Noeck, der thut, wie wenn er schliefe.

(1863.)

Das Gedicht hat, wenn man will, einen kleinen Fehler. Die Grundidee ist: Der Dichter warnt sich selbst vor der Geliebten. Daß er in der dritten Strophe auch sie warnend anredet, verwickelt den Gedanken, dämpft aber zugleich den Vorwurf, den die letzte enthält.

Im „Peer Gynt" wird die Märchenwelt auf geistreich tiefe Art den ethischen Zwecken dienstbar gemacht. Auch in den Gedichten verkörpert sich, was uns alle bändigt, das Gemeine in dögnets trolde — in den „Trollen des Tages". Dreimal begegnen uns diese alles Höhere und Edle untergrabenden Wirklichkeits-

mächte, und das freilich kaum zu übersetzende Gedicht „Eine Kirche“ erläutert noch besonders, was unter dögn im verächtlichen Sinne zu verstehen sei. Der König baut eine Kirche; des Nachts, wenn die Werkleute ruhen, kommt der Troll und schafft nach seinem Sinne daran weiter. Da sich die Kirche endlich bis zur Turmspitze erhebt, hat des Trolles geheime Arbeit zweierlei Stil verschuldet. Die Gemeinde aber zieht ruhig in gutem Glauben ein; denn — so wäre der Schluß vielleicht zu umschreiben — das Gemisch von Edlem und Gemeinem, das gerade taugt dem Alltagsvolk (dögnfolk), der Menge. Es ist wieder die Klage der beiden großen Versdramen, daß die Menschen weder gut noch schlecht seien, weder weiß noch schwarz, sondern grau. Ein norwegischer Fremdwörterfeind brachte die Bezeichnung „Trolle des Tages“ allen Ernstes für — Materialisten in Vorschlag.

Welhavens dauernder Einfluß in Form, Tonfall und Bau der Strophe wäre mit Beispielen in norwegischer Sprache vielfach zu belegen. Vornehmlich noch in einer „Gespensterballade“ ist trotz der Veränderungen — vier der ursprünglichen Strophen wurden verworfen und sechs neue hinzugedichtet — ganz seine Manier zu erkennen. „Auf Akershus“, der alten Stadt-Feste Christianias, erwachen in der Sommernacht die Blutmänner einer dunklen Vorzeit. Wieder sitzt, vornüber gebeugt, in seinem Stuhle König Christian mit den fahlen Wangen, mit der gerunzelten Stirn und dem stieren Blick, nach dem Schwerte fassend, dessen Scheide von Blutflecken rostig ist. Und drunten im Fjord liegt die dänische Flotte, von der eben Knut Alfson als Leiche zurückgerudert wird, er, der sich wehrlos an Bord begab, um für sein Vaterland zu sprechen. „Wer war Knut Alfson?“ — „Norwegens letzter Ritter“, lauten die Eingangszeilen der „Herrin von Oestrot“. An die düstre Stimmung dieses Schauspiels und seinen patriotischen Unterton gemahnt das nächtliche Gesicht, das — nach bewährter romantischer Spuk-Ordnung für solche Visionen — durch den Ruf der Schildwache plötzlich in nichts zerrinnt.

Auch „König Hakons Festsaal“ (in Bergen), 1858, ge-

hört der Technik nach hieher. An Lear, den seine Töchter dem Sturme preisgeben, erinnert den Dichter der von einem undankbaren Geschlechte vernachlässigte ehrwürdige Bau, das Denkmal ruhmreicher Vergangenheit. Die vorletzte Strophe ist noch schärfer satirisch:

Nun tagt es, Alter, dein Volk ist erwacht;
Wir flicken, auf daß sie dich schütze,
Mit Lumpen zurecht deine Königstracht;
Schon trägst du die Narrenmütze.

Auch anders geartete Dichtungen der frühesten Zeit haben, in der Form gänzlich umgewandelt, Aufnahme in die Gesamtausgabe gefunden. Jenes Büchlein der Universitätsbibliothek herbergt mancherlei Elegisches, wie schon die Titel verraten: Resignation (1847, das älteste der erhaltenen Gedichte), Herbstabend, Mondscheinfahrt auf dem Meere, Abendwanderung im Walde, In der Nacht, Mondscheinstimmung, endlich:

Mondscheinwanderung nach einem Balle.

Ringsum stille Nacht! Verklungen ist im Saal der muntre Reigen;
Keine Stimme, nicht ein Laut mehr dringet durch das tiefe Schweigen.

Fern im West die letzten Strahlen wirft der Mond auf Schneegefilde,
Und die Erde, traumversunken unter Lilien, schlummert milde.

Längst geendet ist der Ball; noch immer unter weißen, schlanken
Schwestern die Sylphide seh' ich leicht hinschweben in Gedanken.

Bald versinkt der Mond, und lösend naht der Schlaf, — daß die befreite
Seele mit Erinnerungsschätzen übers Meer der Träume gleite!

u. s. w.

Daraus ist geworden:

Entschwunden.

Den Letzten, die gehen,
Wir folgen zur Pforte;
Im Nachtwind verwehen
Die Abschiedsworte.

Dunkel und Schweigen; —
Der Park nur rauschet,
Wo ich trunken dem Reigen
Des Festes gelauschet.

Ein Glück in Hast nur,
Zwei flücht'ge Stunden;
Sie war ein Gast nur, —
Nun ist sie entschwunden.

Zu der „Mondscheinwanderung nach dem Balle" wird in der Handschrift ausdrücklich bemerkt: „Geschrieben auf Verlangen von" — dann folgen drei überschraffierte, noch leserliche Namen. Das Lied vom dahingeschwundenen Glück ist aber dennoch einem Bedürfnis des Herzens entsprungen, nicht bloß dem ästhetischen Wunsche, die Jugendarbeit zusammenzudrängen und dadurch zu verinnerlichen. Jene Abschiedsstimmung erneuerte sich dem Dichter, als ein frischer Verlust sein Gemüt berührte nach einem Feste, das im Sommer 1864 in Genzano einer zu kurzem Besuche weilenden norwegischen Familie gegeben wurde.

Kein erlittener oder erträumter Schmerz klingt nach in einem zweiten Trennungsgedichte, betitelt „Eine Vogelweise" (1858), worin das Scheiden und Meiden epigrammatisch gemeldet und scherzhaft besungen ist. Die Liebenden treffen sich heimlich in einer Allee, die von Sperlingen bewohnt wird.

Über uns in den Zweigen,
Da zwitschert es hin und her; —
Doch wir, wir sagten uns schön Lebwohl
Und trafen uns nimmer mehr.

Wenn er nun einsam die Allee auf und niederstreicht, läßt ihm das gefiederte Volk keinen Augenblick Ruhe. Frau Sperling hat das erlauschte Gespräch in Musik gesetzt und verbreitet.

„Entschwunden" und die „Vogelweise" sind die einzigen Liebesgedichte im ganzen Bande! Man müßte denn die schönen

römischen Strophen von 1871 noch hieher rechnen, in denen der Dichter seiner Lebensgefährtin aus warmem Gemüte den „Dank" entrichtet.

Meist bieten die früheren und späteren Fassungen, neben einander betrachtet, künstlerisch und psychologisch wertvolle Aufschlüsse. Gerade die schönsten der Gedichte gehen nämlich aus einer Metamorphose, einer eigentümlichen Entpuppung hervor. Im ersten Entwurf auf Allgemeines zielende Symbole oder Parabeln, etwas unbestimmt, lehrhaft, mit beigefügter Erklärung, werden sie, wie durch Abstreifen einer Schale, in ihrer eigentlichen Lebensform herausgestellt, Sinnbilder ganz persönlichen Seelenlebens, warm im Tone und doch fein verhüllend, Bekenntnisse eines Skalden, der sein Inneres nicht aller Welt eröffnen will. Das zärtliche Schamgefühl, die Scheu vor der seelischen Entblößung, teilt Ibsen mit Grillparzer. „Es ist etwas in mir, das sagt: es sei ebenso unschicklich, das Innere nackt zu zeigen als das Äußere", vertraut uns der österreichische Dichter. Nicht anders spricht Ibsens Jatgejr, der beim lärmenden Gelage gleichsam Mantel und Wams über jeden seiner Gedanken zieht: „Ich habe eine schamhafte Seele, darum kleide ich mich nicht aus, wenn so viele in der Halle sind."

Eines der ältesten solcher Gedichte und wohl das vorzüglichste des Bandes, vielleicht aus derselben Zeit wie jene „Mondscheinwanderung nach dem Balle", jedenfalls nicht viel später, lautet nach geschehener Verwandlung also:

Der Bergmann.

An die Bergwand Tag für Tag
Dröhnend pocht mein Hammerschlag!
Rastlos muß ich abwärts dringen,
Bis das Erz ich höre klingen.

In des Berges öder Nacht
Winket mir die reiche Pracht, —
Diamant und Edelsteine,
Goldgezweig in rotem Scheine.

Drunten ist des Friedens Hort,
Ewig wohnt das Schweigen dort; —
Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zur geheimen Herzenskammer! —

Einstmals unterm Sternenzelt
Freut' ich, Knabe, mich der Welt,
Freute mich im Lenz der Blüte,
Kindesfrieden im Gemüte.

Ich vergaß des Tages Pracht
In dem mitternächtigen Schacht,
Hain und Haag vergaß ich lange
In der Grube Tempelgange.

Als ich stieg herniederwärts,
Schuldlos wähnte da mein Herz:
Alle Räthsel, wenn ich riefe,
Lösten Geister mir der Tiefe.

Noch hat mich kein Geist gelehrt,
Was mich dünkt so fragenswert;
Keines Strahles Wunderleuchte
Noch das Dunkel mir verscheuchte.

Trügt mich meine Zuversicht?
Führt der Weg zur Klarheit nicht?
Such' ich droben in der Helle,
Blendet mich des Lichtes Welle.

Nein, im Dunkel ist mein Ort,
Ewig wohnt der Friede dort; —
Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zur geheimen Herzenskammer! —

Hammerschlag auf Hammerschlag
Bis zum letzten Lebenstag.
Ob kein Morgenstrahl, ob keine
Hoffnungssonne mir erscheine.

Zuerst im „Andhrimner“ (1851) erschienen und Brynjolf Bjarme unterzeichnet, ermangelte das Gedicht noch der Kraft, der klassischen Völligkeit des Ausdruckes. Statt „Bergwand“ hieß es ursprünglich nur „Felsen“; statt „brich“ den Weg mir, „bahne“ den Weg mir, schwerer Hammer; statt in der „Grube Tempelgange“, in des Felsens „gewölbtem“ Gange; statt keine „Hoffnungssonne“, keine „Klarheitssonne“ u. ä. m. Trotzdem hatte Brynjolf Bjarme für den ganzen Gedanken schon die endgültige Umrißlinie, für die Mehrzahl der Strophen die feste Form, das Gedicht war also, wie C. F. Meyer bei gelungenem Entwurfe zu sagen pflegte, damals schon „gesichert“. Und dennoch erhielt es nach Jahren erst — im Illustreret Nyhedsblad, Februar 1863, — durch das Wegstreichen eines einzigen Wortes, einer einzigen Strophe, die heutige Gestalt. Die Schlußzeile der dritten Strophe lautete früher: Bahne den Weg mir, schwerer Hammer, zur „Herzenskammer der Natur“, und mit Bezug darauf hieß es nach der sechsten Strophe weiter: „Sie (die Geister der Tiefe) sollen mich lehren, wie die Knospe sprießen kann, weshalb die schönen Blumen der Halde verwelken, wenn der Herbst kommt.“ Damals war der Bergmann noch der Jüngling, dessen erwachenden Forschungstrieb das Rätsel um uns, das ewige Werden und Vergehen beschäftigt; jetzt ist er der Mann, dem es Lebensaufgabe geworden, dem Rätsel in uns rastlos nachzuspüren, über die ethischen Grundlagen unseres Wesens, über das, was wir sind, und das, was wir sollen, sich und andern, wenn auch in mühseliger Frohne, wenn auch um den Preis eigenen Glückes Klarheit zu erringen. Wie scharf kontrastiert dies bitterentschlossene: Ich muß forschen! mit Lessings freudigem: Ich will forschen! — und hier der traurige, dort der heitere, freiwillige Verzicht auf den Erfolg!

Ein andrer poetischer Beitrag zum „Andhrimner“ von sechzehn Strophen wurde auf sieben vermindert:

Der Eidervogel.

Der Eidervogel, hoch im Nord
Hat er sein Heim am bleigrauen Fjord.

Er pflückt aus der Brust sich den weichen Flaum,
Sein Nest zu bauen am Klippensaum.

Des Fjordes Fischer mit hartem Sinn,
Der plündert's; kein Fläumchen läßt er darin.

Wie grausam der Fischer, der Vogel sogleich
Pflückt wieder den Busen warm und weich.

Und wieder geplündert, abermals deckt
Er mit Daunen das Nest, in den Winkel versteckt.

Doch dreimal beraubt, da spreitet er sacht
Die Schwingen in einer Frühlingsnacht,

Und mit blutender Brust durch den Nebel hin zieht
Er zu sonnigen Küsten — gen Süd, gen Süd!

Erst war es nur ein moralisches Exempel, dem „Menschen" zur Lehre und Nachahmung. Wie die Fabeldichter Biene und Ameise als Muster des Fleißes beloben, so wurde — in getragenerem Tone, doch in derselben lehrhaften Meinung — der ausdauernde Strandvogel als Beispiel unerschütterlicher Treue gegen sich selbst, gegen seine Bestimmung gerühmt. Er soll den Kleinmütigen beschämen, der sich beim ersten Verluste schon der Verzweiflung überläßt:

Wird er einmal nur um sein Bestes gebracht,
Gleich hüllt sich die Seele in ewige Nacht.

Hinsiechet die Kraft und die thatfrohe Lust,
Es bleibet ihm nur eine blutende Brust.

Als der Dichter nach herben Erfahrungen, nach notgedrungener Flucht vom Fjord zum gastlichen Süden, die Verse wieder erwog, bedünkte ihm der grausam beraubte Flüchtling ein Bild

eignen Geschickes. Das Allgemeine wurde mit leise lösender Hand abgestreift, und an Stelle des Menschen, der lernen soll, steht nun das Ich, das leidend gelernt hatte.

„Bergmann“ und „Eidervogel“ sind lyrische Parabeln. Auch der nicht Eingeweihte muß den intimen Reiz fühlen, das verborgene Bekenntnis.

Ein drittes Gedicht des „Andhrimner“: „Vogel und Vogelfänger“ hatte schon ursprünglich den autobiographisch-parabolischen Charakter, aber dem rein verstandesmäßig durchgeführten Gleichnis fehlt das Gemütbewegende dieser beiden. „Als Knabe schnitzt' ich mir eine Vogelfalle und schreckte den gefangenen Vogel mit zornigem Blick und drohenden Geberden. War ich der Grausamkeit müde, dann wurde die Klappe geöffnet. Voll ängstlicher Begierde, sich hinaus zu schwingen ins Licht, in die Freiheit, schoß er gegen die Fensterscheiben und fiel zerschmettert zu Boden. Armer Gefangner, nun bist du gerächt! Nun ist der Knabe selbst eingeschlossen, und ein drohendes Auge starrt ihn erschreckend und verwirrend an. Und wenn er sich den Weg zur Freiheit aufgethan glaubt, stürzt auch er getäuscht mit zerbrochenen Schwingen nieder.“ Hebbel hat ein genaues Gegenstück dazu: „Der arme Vogel“. Traurig sieht er den kleinen gefiederten Sänger sich im Käfig verbluten, ein Opfer des ungestümen Freiheitsdranges, und klagt: „O Herz, dein eigen Bild!“

Mehrmals wenden sich Ibsens Gedanken vom Jetzt zum Einst, doch stets in derselben Weise, nur ruhig eines am andern messend und prüfend. Er singt nicht so recht „aus der Jugendzeit“, hat kein Lob zu verschwenden an jene schönen Tage, keine Sehnsucht zu äußern nach ihren entflohenen Freuden. Der Nachdruck liegt auf dem Jetzt, auf dem Gewordenen, sein Mannesthun Bestimmenden, nicht auf dem Gewesenen und Genossenen.

Lichtscheu.

Keck war mein Mut und prahlend,
Als ich zur Schule ging,

Solange die Sonne strahlend
Und hell am Himmel hing.

Doch legte sich draußen vorm Fenster
Die Nacht über Berg und Moor,
Da kamen die Schreckgespenster
Aus Märchen und Sage hervor.

Kaum schloß ich die Augen, in bangen
Träumen wand ich mich schon,
Und all mein Mut war gegangen,
Weiß Gott, wohin entflohn.

Nun hab' ich wohl einen andern
Sinn getauschet mir ein,
Nun geht mein Mut aufs Wandern
Beim ersten Morgenschein.

Des Tags Unholde, die lauern,
Des Lebens lärmende Lust
Erfüllet mit eisigen Schauern
Mir nun die bebende Brust.

Ich berge mich unter dem Schleier
Des Dunkels — ich flieh es nicht mehr;
Da hebt sich mein Sehnen freier,
Schwebt adlerkühn wie vorher.

Den Flammen trotz' ich vermessen,
Den Fluten, segelnd im Blau'n,
Und Jammer und Not ist vergessen —
Bis zum nächsten Morgengrau'n.

Dann sinket die tragende Schwinge,
Im Lichte versagt mir die Macht;
Ja, wenn ich einst Großes vollbringe,
Es wird eine That der Nacht.

In seiner Urform, als Sonett, gehörte „Lichtscheu“ schon dem früher (S. 140) erwähnten Cyklus „In der Bildergallerie“ an, unter welchem Titel eine Reihe von Stimmungen und Eindrücken aus Ibsens erstem Dresdener Aufenthalt (1852) vereinigt wurde. Das einzelne Gedicht, das jetzt diesen Titel führt, hat mit dem Cyklus keinen Zusammenhang. Es entstand sechzehn Jahre später, während eines zweiten Besuches in der sächsischen Hauptstadt, im Winter 1868 auf 69.

Der Dichter erzählt von einer Malerin, die er als schönes junges Mädchen mit feuchtschimmernden, fernhin träumenden Augen Murillos Madonna kopieren sah und nach 18 Jahren, gealtert und verblüht, an derselben Stätte und vor derselben Aufgabe wieder antrifft. Was ihn fesselt, ist nicht ihre künstlerische Bemühung — sie fertigt diese „netten“ Kopien wohl nur für Kirchen und Touristen ums tägliche Brod — sondern die nimmer gestillte und doch nicht erlöschende Sehnsucht nach dem „Unzulänglichen“, nach dem Ideale. Noch immer schweift ihr feuchtschimmerndes Auge in die Ferne, noch immer baut sie Schönheits-Reiche in ihren Träumen. — Unausgesprochen lesen wir zwischen den Zeilen oder hören es der emphatisch wiederholten Strophe nachklingen wie einen Refrain: O Herz, dein eigen Bild!

Sonst ist aus den früheren Dresdener Stimmungsbildern nur ein und das andere Motiv später wieder belebt worden, z. B. das witzig-sarkastische:

Mein junger Wein.

Du nanntest dich meinen jungen Wein,
Mich die Tonne mit Laub verzieret.
Du duftetest süß, du perltest fein,
Du gohrest heiß, und du warst mein —
Da ward der Prozeß sistieret.

Mein Wein ward gestohlen von einem Wicht,
Die Hefe nur blieb zurücke.

Mein Schatz, ich bin nicht aufs Knallen erpicht,
Schlaf ruhig, ich explodiere nicht,
Ich falle bloß in Stücke.

Wörtlich lautet die Schlußzeile: Ich zerfalle bloß in Stäbe (staver, Dauben). Das bedeutet aber im Norwegischen auch so viel wie „in Träumerei versinken, verträumt sein", ein Doppelsinn, der wohl überhaupt das Gedichtchen veranlaßt hat.

Auf das Gebiet des Sarkasmus und der Ironie lenkt der Dichter der „Komödie der Liebe" sein Flügelpferd jederzeit gerne hinüber. Ja, er verkehrt in solcher Laune die Pointe eines Scherzgedichtes bei der Überarbeitung in das gerade Gegenteil. 1858 hieß es:

Baupläne.

Ich denke noch des Abends, als wär' es heut geschehn,
Da ich gedruckt im Blatte mein erst Gedicht gesehn.
Auf meiner Stube saß ich, paffend nach Herzenslust,
Ich rauchte und ich träumte so selig selbstbewußt.

„Ein Schloß will ich mir bauen bis in die Wolken hinein;
Zwei Flügel sollen es zieren, einer groß, der andre klein.
Ein Genie soll der große behausen, das unsterblichen Ruhm gewinnt,
Der andre wird eingerichtet für ein allerliebstes Kind."

Mir schien in meinem Plane war die schönste Harmonie;
Doch dann kam eine Störung, daß er mir nicht gedieh.
Seitdem ich ward vernünftig, närrisch war's da bestellt:
Zu klein der große Flügel, doch der kleine — war meine Welt.

Das sah aus wie zugestandenes Eheglück, das durfte nicht bleiben zur Freude des Philisters, und ein entschiedener Federzug änderte (1871):

Der Meister wurde vernünftig; seitdem ist's närrisch bestellt:
Zu klein der große Flügel, und der kleine — der verfällt.

Unleugbar hat die Sammlung im Ganzen durch solche Än-

derungen einheitlichere Physiognomie gewonnen. Nun ist da z. B. kein Widerspruch mehr mit dem kecken Trutzliede Falks, das sich durch eine neue Überschrift als persönliche Äußerung und keineswegs bloß für das Stück gedichtet kund giebt. Es sei darum hier vollständig übersetzt, ein Dokument der kampfes- und siegesfrohen Laune, die zu Anfang der Sechziger Jahre den noch ungebrochenen Jugendmut beherrschte.

Des Dichters Weise.

Sonnenschein im Blütenhage,
Eitel Luft und Duft und Licht!
Sorgst du jetzt, ob Herbstestage
Halten, was der Lenz verspricht?
Apfelblüte, weiß und wehend,
Breitet über dich ihr Zelt;
Was verschlägt's, wenn sie vergehend
Unter Hagelschauern fällt?

Willst du lang nach Früchten fragen
In des Baumes Blütenzeit?
Warum seufzen, warum klagen,
Abgestumpft in Sorg' und Streit?
Warum, daß kein Vöglein stehle,
Lärmt die Klapper Tage lang!
Bruderherz, die Vogelkehle
Birgt doch einen bessern Klang!

Warum selbst den Sperling jagen
Aus dem blühenden Gezweig?
Laß ihn fort als Sanglohn tragen
Deine Hoffnung, — bist so reich!
Glaub' mir, du bist's, der gewinnet,
Tauschest Sang um späte Frucht;
Denk' daran: „Die Zeit verrinnet“,
Nimmst vorm Winter bald die Flucht.

Ich will singen unverdrossen,
Bis das letzte Blatt verdorrt; —
Hab' ich Luft und Duft genossen,
Fegt getrost den Plunder fort!
Auf das Gitter, das die Herde
Nicht im Garten weiden läßt!
Mein die Blüte! Was dann werde,
Frag' ich nicht, aus totem Rest.

Wir haben die Angriffe und Verfolgungen kennen lernen, die den übermütigen Ton gar bald verstummen machten. Nach Italien ausgewandert, spannte Ibsen andre Saiten auf seine Leier. Jetzt diente auch die Gleichnisrede nicht mehr zur Verschleierung, sondern zur Verschärfung. Niemals hätte eine Anklage in offenen Worten so sarkastisch wirken können wie dies Geschichtchen nebst Kommentar:

Macht der Erinnerung.

Wissen Sie schon, wie der Treiber den Bären
Zur Tanzkunst erzieht? Ich kann es erklären.

Den Petzen in einen Braukessel binden,
Ist das Erste, und Feuer drunter anzünden.

Hierauf zur Ermunterung löblichen Strebens
Spielt man ihm auf der Orgel vor: „Freu dich des Lebens!"

Da zwingt ihn der Schmerz zu Extravaganzen:
Stehn kann er nicht, so muß er denn tanzen.

Und spielt man die Melodie hernach wieder,
Gleich fährt ihm der Tanzteufel in die Glieder.

Ich selber saß einmal im Kessel gebunden
Bei lust'ger Musik und entsetzlich geschunden.

Und damals verbrannt' ich mehr als die Haut mir,
Vor der bloßen Erinnerung daran graut mir.

Und kommt mir ein Klang aus der Zeit zu Ohren, dann
Ist mir, als ginge gleich wieder das Schmoren an.

Das brennt auf die Nägel, das peinigt verstohlens:
Auf Versfüßen tanz' ich nolens volens.

(Ungefähr 1864.)

Mit seinem Dichterlose und dem der Brüder in Apoll sich zu beschäftigen, liebt Ibsen überhaupt. Hier ein Seitenstück zur „Macht der Erinnerung", doch weniger scharf und weniger deutlich auf die eigene Person bezogen, also mehr dem „Eidervogel" sich annähernd:

Die Sturmschwalbe.

Von Schiffern weiß ich: die Sturmschwalbe brütet
Auf offnem Meer, nicht behaust noch behütet.

In den Wogengischt taucht sie die Schwingen blinkend,
Die Brandung beschreitet sie, nimmer versinkend.

Mit dem Meere sich senkt, mit dem Meere steiget sie,
Im Sturme schreit, in der Stille schweiget sie.

Ein wunderlich Treiben! halb Schwimmen, halb Fliegen,
Zwischen Himmel und Abgrund ein träumendes Wiegen.

Zu schwer für die Luft, zu leicht für die Wogen:
Dichtervogel! — um beides betrogen!

Und schlimmer als schlimm, — die Gelehrten rügen
Das Meiste davon noch als Schifferlügen.

Die allgemeine Fassung, die hier das Persönliche erhält, leitet uns über zu den Parabeln, in denen das Ich nur gestreift wird oder ganz verschwindet.

Die Schlucht.

Schwer zieht's herauf, ein Regenguß
Stürzt in die Schlucht; sie wird zum Fluß

Und tobt und rauscht und schäumt und braust,
Solang das Wetter niedersaust.

Es zieht vorbei mit Schlag und Krach;
Der Strom schrumpft wieder ein zum Bach.

Da sprüht und funkelt Wasserstaub,
Und Perlen rascheln durch das Laub.

In Hundstagshitze — wie vorher —
Liegt bald die Schlucht steinig und leer.

Doch blieb der Klang: da rieselt Staub,
Da knistert Reisig, raschelt Laub!

Fast klingt's, als ging' ein Quell zu Thal.
Ich selber schwärmte dort einmal.

(1864—65.)

Feiner ist die falsche Romantik nie abgethan worden: rieselnder Staub, der nur dem Ohre des Schwärmers den Klang rieselnden Wassers vortäuscht und ihn schwelgen läßt, ohne wahren Genuß wie ohne wahres Verlangen, in lächerlicher, eingebildeter Naturbegeisterung.

Viel schwerer ist der Sinn eines andern, sehr ausgearbeiteten Bildes zu verstehen, das, ähnlich der „Komödie der Liebe", etwas paradoxe Gedanken über Liebe und Ehe zu verkünden scheint:

Verwicklungen.

Es stand im Garten ein Apfelbaum;
Vor Blütenschnee sah man die Äste kaum.

Des Wegs kam ein Bienchen emsiglich;
In ein Apfelblütchen verliebt' es sich.

Sie verloren die Herzensruh dabei,
Und da verlobten sie sich, die zwei.

Weit fort flog das Bienchen; inzwischen ward
Die Blüte ein Böllchen, grün und hart.

Nun trauerte Bienchen und Böllchen litt sehr!
Aber zu thun war doch da nichts mehr.

Dicht unter dem Baume lebt' in der Erd'
Ein Mäuschen, arm aber ehrenwert.

Das seufzte heimlich: Du Böllchen fein,
Mein Loch wär der Himmel, wärest du mein!

In die Ferne wieder nahm Bienchen die Flucht.
Als es heimkam, war das Böllchen Frucht.

Da trauerte Bienchen, die Frucht litt sehr;
Aber zu thun war doch da nichts mehr.

Dicht unter der Dachtraufe, wirr und zerzaust,
Hing ein Vogelnest, drin ein Sperling haust'.

Der seufzte heimlich: Du Frucht so fein,
Mein Nest wär' der Himmel, wärest du mein!

Und das Bienchen trauert', die Frucht, die litt,
Mit der Herzensqual Mäuschen und Sperling stritt.

Doch alles im Stillen; sie hehlten es sehr;
Denn zu thun war ja in der Sache nichts mehr.

Da fiel die Frucht ab und zersprang auf dem Fleck.
Ach! seufzte das Mäuschen, fiel um und war weg.

Und der Sperling starb auch; — längst verschlief er den Gram,
Als zu Weihnacht aufs Dach die Kornstange kam. —

Da das Bienchen frei war, stand alles kahl;
Der Sommer war fort und die Blüten zumal.

Da ging's heim in den Korb, wo den Frieden es fand.
Es verblich dann später als Wachsfabrikant. —

Seht, all der Jammer blieb ihnen erspart,
Wenn das Bienchen zu rechter Zeit Mäuschen ward.

Und alles ging gut und schön hinaus,
Ward wieder rechtzeitig zum Sperling die Maus.

(1862, 1871.)

Georg Brandes nennt das Gedicht das „witzigste und weiseste“ unter allen, leider ohne uns ein erklärendes Wort zu gönnen. Es drängen sich doch so mancherlei den Sinn verdunkelnde Zweifel und Bedenken auf. Blütchen verschmäht offenbar alle Liebhaber außer dem ersten. Ganz dahingestellt nun, was seine Verwandlungen, auf Menschliches übertragen, bedeuten mögen, — stimmen denn alle Umstände, wenn man das Erzählte auch nur buchstäblich nimmt? Mäuschen kann das Böllchen wohl nicht erreichen, warum aber sollte der Sperling lange nach der Frucht schmachten? Über den Sperling bringt der Dichter auch schon in Falks Lied etwas befremdliche Theorien vor. Dort ist vom Gesang des Sperlings die Rede und daß er sich mit Blüten als „Sanglohn“ begnüge; hier wird dem Spatzen gar die Rolle des Ritters Toggenburg zugewiesen! Ferner: was hätte es dem Bienchen geholfen, Maus zu werden, da Mäuschen ja auch nicht zum Ziele kommt? — und was hätte es Mäuschen genützt, Sperling zu werden, da der Sperling auch vor Gram stirbt? —

Statt die Gedichte, wie es bei den meisten unsrer Lyriker immer üblich gewesen, nach Form oder Inhalt in Gruppen zu sondern, mengt sie Ibsen in möglichst bunter Reihe so, daß oft gerade die verschiedenartigsten Nachbarn werden. Unmittelbar vor den „Verwicklungen“ ist die einzige epische Dichtung eingeschaltet, „Terje Vigen“, in 43 neunzeiligen Strophen. Eigentlich eine sehr weitläufige Ballade in der Art etwa der „Vergeltung“ von Annette von Droste-Hülshoff, auch hier wie dort dieselbe durch die Idee gebotene Zweiteilung. Aber hier eine That, psychologisch begründet, dort nur ein Vorgang — ein wenig im Geschmacke der Kalendergeschichten. Annette erzählt von einem Passagier, der beim Schiffbruch in roher Selbstsucht einen armen Kranken vom rettenden Balken ins Meer schleudert, um sich selbst hinauf zu schwingen.

Der Balken zeigt die Inschrift „Batavia 510". Seeräuber fischen den Passagier auf, und mit ihnen gefangen, wird er trotz aller Beteuerungen mit ihnen gehangen. Am Strand aus Treibholz ist der Galgen errichtet, und da der unschuldig Verurteilte kurz vor seinem Ende zu ihm aufblickt, liest er wieder daran: „Batavia 510". Ibsen erzählt von einem norwegischen Fischer, der im Kriegsjahr 1809, als englische Kreuzer alle Häfen scharf bewachten und Hungersnot herrschte, in einem Boote, drei Tage und drei Nächte rudernd, Lebensmittel für Weib und Kind übers Meer holte, aber ganz nahe der Küste von einem feindlichen Schiffe angehalten und in Gefangenschaft geschleppt worden. Erst 1814, beim Friedensschluß freigelassen, findet er nurmehr das Grab der Seinen und siedelt sich finster und halb verstört auf der äußersten nackten Insel an, als Lotse seinen Unterhalt verdienend. Da, nach Jahren, wird er im Unwetter von einer gefährdeten englischen Yacht zu Hülfe gerufen. Schiffsherr ist derselbe Lord, der einst als Befehlshaber jener Korvette hart blieb gegen Terjes Bitten und seine Thränen verhöhnte. Sobald ihn der Alte in seiner Gewalt hat, ihn und die feine Lady und ihr zartes Kind, stößt er mit dem Ruder ein Loch in das Rettungsboot, so daß es Wasser schöpft bis an den Rand, und allen der Untergang nahe ist. Aber die Mutter hebt ihr Kind empor mit einem Schrei, der dem Alten ans Herz greift wie eine Erinnerung. Rasch beidrehend läßt er das Boot auf demselben Riffe, zwei Fuß unter Wasser, aufprallen, auf dem damals sein Fahrzeug mit den drei Tonnen Buchweizen versenkt worden, und giebt sich dem Lord zu erkennen. Nun beugt der Stolze das Knie vor ihm.

Doch Terje, gestützt auf des Ruders Schaft,
Reckt sich hoch wie er ehedem war;
Sein Auge flammt in unbändiger Kraft,
Im Winde flattert sein Haar.
„Auf stolzer Korvette fuhrst du einher,
In einem geringen Boot

Für die Meinen wagt' ich mich übers Meer;
Du nahmst ihr Brot und es fiel dir nicht schwer,
Mich zu höhnen in meiner Not.

Deine reiche Lady ist licht und zart,
Ihre Hand wie Seide so fein;
Meines Weibes Hand war grob und hart,
Doch war sie nun einmal mein.
Dein Kind hat Goldhaar und Augen blau,
Ist hold wie nur Engel sind,
Meine Tochter — das Leben war streng und rauh —
Sie blieb, Gott besser' es, mager und grau
Wie armer Leute Kind.

Sieh, das war mein Reichtum auf dieser Welt,
War alles, was Gott mir beschert;
Doch galt mir's höher als Gut und Geld,
Dir schien es der Rede nicht wert.
Nun koste du, wie mir zu Mute war,
Nun schlägt der Vergeltung Stund'!
Aufwiegen soll sie manch langes Jahr,
Das den Nacken mir beugte und bleichte mein Haar
Und senkte mein Glück auf den Grund.

Von dem Riff bis zur Küste ist seichtes Wasser, und sie sind in Wirklichkeit außer Gefahr; doch die Strafe soll dem Zerstörer seines Glückes nicht erspart werden. So viel verlangt das elementare Rechtsgefühl, so viel darf es nach großmütig aufgegebener Rache verlangen, wenn das einfache Gemüt von den jahrelang quälenden Zweifeln an der Weltordnung genesen soll. Die Frau und das Kind umschlingend, droht Terje: Ein Schritt — und beide sind verloren! Der Brite will kämpfen, die Seinigen an sich reißen, — das Entsetzen lähmt ihm die Arme, — sein Haar wird grau in der einzigen Schreckensnacht. Terje aber atmet wieder ruhig und frei wie aus einem Gefängnis erlöst, seine Stirne ist klar und

seine Stimme ruhig. Bisher tobte sein Blut wie ein Strom über Felsen; jetzt ist er wieder er selbst; er mußte, mußte Vergeltung haben! Sobald es Tag wird, gewinnen sie den Strand. Ehrerbietig setzt der Lotse das Kind nieder und küßt ihm die Händchen. „Wir zwei sind quitt," spricht er zu dem Fremden, „und glaubst du, du habest Unrecht erlitten, dann wende dich an unsern Herrgott, der mich so erschaffen hat."

Trotz der mancherlei schönen Einzelheiten mutet uns das Ganze etwas altmodisch-deklamatorisch an. Die geräumige Strophe will gefüllt sein, und so verbraucht zuweilen der Erzähler, zuweilen Terje, besonders um den Dreireim zu ermöglichen, mehr und schönere Worte, als der heutige Geschmack erlaubt.

Gerade in diesem Punkte sticht davon ab die wertvolle lyrische Gedichtreihe aus demselben Jahre 1860: „Auf dem Hochgebirge", deren Inhalt schon im fünften Kapitel (S. 104) skizziert wurde. Hier nun, bei aller Schwierigkeit der Reimstellung, eine durchaus modern-realistische Sprache, eine unverzagte, selbstsichere Ausdrucksweise, die jedes Ding mit seinem gewöhnlichen Namen bezeichnet, nichts umschreibt und vermeidet. Der Schütze rundet die Hand zum „Perspektive" und beschaut so die aus Mondlicht und dem Widerschein des Brandes „zusammengesetzte Nachtbeleuchtung" u. a. m. Trotzdem werden wir im Genusse nicht behindert, weil der Grundton Ironie ist, aber eine energisch empordrängende, selbst das Unedle mit emporreißende. Neben „Terje Vigen" bezeugt auch dies Hochgebirgslied, gleich jenem von 1859, wie sich damals das Neue mit dem Alten in Ibsens poetischer Welt um den Vorrang stritt, bis die „Komödie der Liebe" den Kampf entschied.

Fast die Hälfte, in der Ausgabe letzter Hand 28 von 64 Nummern, sind Gelegenheitsgedichte. Bei solchen kommt es darauf an, ob die Gelegenheit des Poeten Schiff erfaßt wie eine günstige Brise, ihm die Segel bläht, daß es leicht und frei hinausgleitet auf die offene See mit ihrem unbegrenzten Gesichtskreis. Denn ist das nicht, muß der Dichter, der keinen treibenden Hauch verspürt, die

Gelegenheit zum Vorspann nehmen und sein unbewegliches Fahrzeug von ihr schleppen lassen, so wird die träge Fahrt immer nur am Ufer entlang gehen, auf den Kanälen des Alltäglichen dahin. Von so gewollter Poesie enthält Ibsens Büchlein nur wenig; das Meiste wird bereitwillige Teilnahme und Gefolgschaft für sich werben, indem es, vom Besonderen bloß die Richtung empfangend, uns weit darüber hinausträgt. Einige sogar, des Zufälligen ganz entledigt, sind erst durch den Bibliographen als Gelegenheitsgedichte kenntlich geworden.

Unter denen, die Personen, lebenden oder verstorbenen, gewidmet sind, stehen, der Zeit nach, zwei an König Oskar I. oben an. Das eine versicherte in herzlichen Worten den todkranken Fürsten „Am vierten Juli 1859“, seinem letzten Geburtstage, der Liebe des norwegischen Volkes; das andere, „Volkstrauer“, wurde am Begräbnistage (dem 8. August) der Herold des ungeheuchelten Schmerzes zweier Reiche.

In Schmerzensnächten lange schon
Mit seinem König litt
Das Volk: nun ist verwaist der Thron,
Und der so treulich stritt,
Wir geben ihm zur Gruft Geleit.
Ihn mähte hin der Tod;
Doch die er ins Gefild der Zeit
Gesenkt, die Saat, wird blühen weit,
Vom Schnitter nie bedroht.

In zwei späteren Gedichten auf fürstliche Persönlichkeiten ertönt, hell und schmetternd wie Fanfaren, ein leidenschaftliches: Hie Dänemark! Des Dänenkönigs „Friedrichs VII. Gedächtnis“ feiert ein 1864 dem Studentenverein zugeeigneter Trutzgesang, der dem dänischen Landsoldaten den Sieg weissagt über „Deutsche, Slaven und Kroaten“ (in der Sammlung: „Slaven, Wenden und Kroaten“), und vierzehn Strophen, betitelt „Ohne Namen“, gesendet „an den Ritterlichsten“, d. h. den König Karl XV. von

Schweden und Norwegen, sollen dessen Verhalten während des Krieges rechtfertigen. Als einen Mann, der stumm auf die That verzichten mußte, zu der er berufen schien, redet ihn der Dichter mitempfindend an: „Ich verstehe, wie das Schwert brennt in den gefesselten Händen, — und die da sagen, daß hier nur Träume geopfert wurden, sie wissen nicht, was Träume sind. Mehr als das Leben ist ein Traum, der sich nicht durchringt zum Leben. Er ist wie ein Gedicht, das ich zurückzwinge in der Seele versperrte Kammern, das da löwenwild wider sein Gefängnis wütet und Tag und Nacht von mir fordert das Befreiungswort: Werde!" —

„Ohne Namen", wie die Verse auf Karl XV., sind die auf den Tod des scharfen Kritikers der „Nordischen Heerfahrt", J. L. Heiberg (S. 102), denn sie könnten wohl nach dem Tode jedes bedeutenden Mannes gerichtet werden:

An die Überlebenden.

Nun ist Lob in aller Munde,
Weil er fühllos schläft im Grunde.

Der ein Licht entfacht' im Lande,
Ihr brandmarktet ihn mit Schande.

Der ein Schwert euch lehrte schwingen,
Ihr ließt es ins Herz ihm dringen.

Tückisch eure Lügengilden
Drückten tot ihn zwischen Schilden.

Was sein Mut euch half erwerben,
Ehrt es nun als treue Erben,

Daß der Häuptling ruh' versöhnet,
Den mit Dornen ihr gekrönet.

Nicht so allgemein gültig, aber dichterisch gehaltreich ist das Studenten-Chorlied zum Jubiläum des Professors Schweigård, ebenfalls von 1860. Ein Bauernvolk auf karger, widerständiger Scholle, haben die Norweger für alles, was mit „dem kleinen Krieg des

Bauern" um neuen Ackerboden zusammenhängt, kurze, treffende Bezeichnungen. Desto reizvoller war es, dem verdienten Lehrer Lob und Dank in eine einzige, der harten Feldarbeit entlehnte Metapher zu sammeln. Wie ein Stück frisch urbar gemachten Landes (im Texte ein Wort: nybyg) lag Norwegen in den dichten Wäldern; der Sonne bedurft' es vor allem, sich zu baden im Glanze des Tages. Da zog eine Reihe wackrer Männer aus, mit blankem Beil zu reuten und das Dunkel zu lichten: rydningsmænd (Reute-Männer) im Reiche des Geistes —" u. s. w. Überhaupt waren Ibsen für das Werk der Erziehung Sinnbilder willkommen, die es solcher Thätigkeit im Freien gleichstellen und betonen, daß ohne Luft und Licht hier wie dort vergebens gesät, gepflanzt und gehegt werde. In seinem Festgesange „Das Schulhaus", zur Einweihung der Latein- und Realschule in Lillehammer (1858), predigt er nach dem Herzen aller echten Pädagogen:

Nie von des Lebens Lenznatur
Getrennt sei der Gedanke, —
Und Dach und Mauer erhebe sich nur
Als Schutz, doch nicht als Schranke!

Unter den übrigen Versen an berühmte Personen fällt noch der bündige Spruch auf: „Einem Komponisten ins Stammbuch". Der Empfänger war Eduard Grieg und der Schreibende — das verrät nicht bloß die Jahreszahl 1866 — arbeitete damals am „Peer Gynt". Orpheus, sagt er mit dem bekannten grimmigen Humor, spielte Feuer in die Steine und Geist in die wilden Tiere. Nun, Steine haben wir in Norwegen genug und Bestien die schwere Menge. Spiele, daß die Steine Funken sprühen, spiele, daß die Tierhäute bersten!

Was man unter die Überschrift „Gesellige Lieder" einordnen müßte, sind Gaben für Sängerfeste und gemeinskandinavische Studentenzusammenkünfte, bei denen gleicherweise der Kunstgesang, von

der akademischen Jugend des Nordens mit bewunderungswürdigem Eifer und Erfolge gepflegt, den schönsten Teil der Feier bildet.

„Preiset die Frauen“ hebt eine schwungvolle Huldigung unseres damals seit Jahresfrist vermählten Dichters an, die 1859 auf dem Balle des Sängerfestes zu Arendal vorgetragen wurde. „Sehnsucht nach dem Lichte allüberall: im knospenden Laub, im Gesange der Vögel, in unserer schwellenden Brust.“ Und woher die Sehnsucht? „Hoch im lockenden Lande des Lichtes ist der Frauen Heim! Sie senken uns des Liedes Keime ins Herz; zu ihnen sendet die vollaufgeblühten Lieder empor. Gepriesen seien die Frauen! Sie sind der schönste Tagesglanz in des Sängers Frühling!“

Zwischen diesem und dem folgenden Chorliede, gedichtet auf der Fahrt zum Sängerfest in Bergen, Juni 1863, liegen die traurigen, im 6. Kapitel erwähnten Jahre. Aber kein Nachhall trüber Zeit durchbebt die jubelnden Strophen des Genesenen, nur reine Jugendlust, Hoffnung und froher Schaffensdrang.

Sängerfahrt.

Hinrauscht unser Schiff durch die Wellen,
Durch der Inseln sich öffnende Reihn,
In den Sonntagsmorgen, den hellen,
Mit wehenden Wimpeln hinein.

Der Jugend Gesang am Borde,
Jubel aus Herz und Mund,
Rauscht mächtig über die Fjorde,
Hallt wider von Sund zu Sund.

Hörner und Tuben dringen
Schmetternd vom Steven ins Land.
Die Kirchenglocken klingen, —
Doch säumet der Fischer am Strand.

Er hört nicht der Glocken Geläute,
Vergißt sein Psalmenbuch,

Auf dem Kirchenpfad säumet er heute,
Zu lauschen dem Sängerzug.

Glaubet mir, wie er dort sitzet
Und staunet und starret hinaus
Übers Meer, das tönet und blitzet,
Er weilet in Gottes Haus.

Er weiß nicht, was uns beweget,
Was solche Fahrt uns gilt,
Doch sein ruhiges Blut auch erreget
Der Mut, der im Herzen uns schwillt.

Auf der äußersten Felsenspitze
Nun steht er, umschäumt von der Flut;
Und der Sänger schwinget die Mütze,
Und der Fischer lüftet den Hut.

Wir gleiten im Morgenhauche
Vorüber den kahlen Höhn;
Still blickt er dem schweifenden Rauche
Nach, so weit er kann sehn.

Wir fliegen mit flatternden Fahnen,
Wir singen uns vogelfrei;
Dem Mann in der Bucht muß es ahnen:
Nun strich etwas Großes vorbei.

Wir eilen zum strahlenden Feste
Im Saale voll Blumen und Licht;
Er kennt keine anderen Gäste
Als den Ernst und die harte Pflicht.

Doch lasset euch nimmer betrüben,
Daß wir störten den Kirchengang;
Gewiß ist dem Armen geblieben
Ein Abglanz von Schimmer und Sang. —

So sollen wir Brüder, wir Jungen,
Auf der festlichen Lebensfahrt
Laut künden mit weckenden Zungen,
Was zu künden gegeben uns ward.

Kein Winkel so stumm — es muß klingen,
Nachklingen in Buchten und Au'n!
Wir sind wie die Vögel, die singen,
Saatkörner in Schnabel und Klau'n.

Wohin wir die Schwingen auch wenden,
Über Höhen, wie längs dem Fjord,
Der sehnenden Erde wir spenden
Ein Körnlein, das treibet so fort.

In jenen Jahren hatten Sängerfeste, auf denen die nordischen Völker sich stets von neuem verbrüderten, auch große nationale Bedeutung. Ibsen weiht noch 1875 im „Sängergruß an Schweden" den Brudergefühlen überzeugte und, wie er hoffte, überzeugende Gelöbnisse. Keine Grenzmauer dürfe die beiden Nationen trennen, und wenn von alters her jede für sich nur als Halbchor gesungen — unter den Palmen von Jerusalem und im Sunde Bretlands, vor Narva und auf dem Schlachfeld von Lützen —, so wollten sie künftig bei und für einander stehen, den neuen Forderungen einer neuen Zeit zu genügen. Indes ganz andre Forderungen, als der Mahner zur Einigung gedacht, wurden mittlerweile in seinem Vaterlande laut, und die Grenzmauer gegen Schweden, höher als je, ist vielen noch nicht hoch genug.

Eine besondere Vorliebe hat Ibsen für die jedem Spiel der Laune und des Witzes so viel Freiheit verstattende Form des Reimbriefes. Seine sermones repentes per humum sind nicht, wie die weltmännisch abgeschliffenen Episteln des Horaz oder die schalkhaft-gemütvoll plaudernden Goethes, alle in demselben Tone gehalten — er wechselt je nach dem Gegenstand die Sprechweise und vermannigfaltigt die Versmaße. Aber sämtliche bis auf einen sind

sie polemischen und satirischen Charakters und zwar, was sie nicht veralten läßt, von jener Polemik und Satire, die den Briefschreiber kennzeichnet und Schlüsse gewährt auf die innere Verfassung eines Reiches, an dessen Grenze sonst über die Botschaften an die Außenwelt strengste, jedes zu deutliche Bekenntnis unterdrückende Zensur geübt wird.

Kecken, schlagfertigen Mut im Kampfe für die aufstrebende norwegische Nationalbühne (S. 138) bezeugt der erste, ein „Offener Brief an den Dichter Hans Örn Blom“, November 1859. Ein dänischer Schauspieler des Christiania-Theaters mußte den beständigen Angriffen der Jungen endlich weichen — zum Ärger und Entsetzen der „ausländisch“ Gesinnten, der Blom und Munch und wie die heute vergessenen Dichtergrößen alle hießen. Blom orakelte metrisch im Abendblatt, für das Theater sei der Tag des Untergangs, die Götterdämmerung hereingebrochen. Ibsen erwiderte mit übermütigem Spotte: Wo ist euer Thor, der starke, der Freja heimholt zur Freude des Nordens, wo ist Freyr, wo ist Balder? Der verjüngende Iduns-Apfel fehlt euren Göttern, — erschöpft sinken sie hin. Das aber wisset:

Um einen Gott, der schlummert, ist's geschehen;
Nichts kann ihn retten, er muß untergehen!

In gewissem Sinne als ein Gegenstück zu diesen Stanzen erscheint der umfängliche „Reimbrief an Frau Heiberg“ (1871), der Hymnus des größten skandinavischen Dramatikers auf die größte skandinavische Schauspielerin, die „Schöpferin“ auch seines „Szenenglückes“. „Seltsam mit Dänemark verbunden“ steht sie allzeit vor seinem Auge, verbunden mit einem jener lustreichen Feiertage am Sunde, wenn die ganze Hauptstadt hinausströmt „unter die hohen Buchenwipfel“, wenn weithin, von Kronborg bis hinab zu den „Drei Kronen“ im Süden, leuchtende, schwellende Segel die leicht gekräuselte Flut bedecken. Jede der schlanken Yachten — die ja meist Frauennamen führen — hat in Bau und Bewegung ihr eigenes Wesen, und wie sie dem Dichter vorbeischweben, ruhig und

träumerisch oder anmutig keck und launisch wild, und ihn an Frau Heibergs fein charakterisierte Gestalten erinnern, tauft er sie um nach ihren berühmtesten Rollen: „Agnete“ und „Dina“ und „Jolanthe“ und „Ragnhild“ und „Ophelia“. Ein artiger Vergleich, um mit Goethe zu sprechen, — und er wird von dem selbst verwegen dahinsegelnden Dichter so zierlich und geschickt zwischen allen Fährnissen des kühnen Gedankens und des schwierigen Versmaßes hindurch gesteuert, daß er nirgend an eine Klippe stößt und auch nirgend auf den Sand läuft!

Über den „Ballonbrief an eine schwedische Dame“, soweit er politischen und tendenziösen Inhalts, sei es an den Erläuterungen des 9. Kapitels genug. Anziehender auch als verstaubter Groll und das Schießen mit hölzernen Pfeilen nach einem Gewappneten ist des Dichters Fahrt ins Land der Pharaonen und sein Eindruck vom alten Ägypten. Er hatte sich 1869 schon mehrere Monate in Stockholm verweilt, um die Museen und Kunstsammlungen und vorzüglich um das schwedische Unterrichtswesen kennen zu lernen, „dessen Standpunkt und Grundsätze und dessen ganzen inneren und äußeren Zusammenhang mit des Volkes eigentümlichem Charakter und seiner Geschichte“, da erging an ihn, wie an so viele europäische Schriftsteller von Ruf, die amtliche Einladung zur Eröffnung des Suez-Kanales. Obwohl er das Studium der schwedischen Verhältnisse noch nicht beendet hatte, betrachtete er es doch „als unverantwortlich und unvereinbar mit dem Grundplan für seinen langen Aufenthalt im Auslande, eine solche nie wiederkommende Gelegenheit zur Belehrung unbenützt verstreichen zu lassen.“ Über Dresden begab er sich nach Paris, wo die geehrtesten Gäste des Vizekönigs zusammentrafen. Am 9. Oktober schiffte sich diese internationale Reisegesellschaft auf dem Paketboote „Möris“ in Marseille nach Ägypten ein. Noch vor der Feier wurde dort unter Führung des Ägyptologen Mariette-Bey, des Direktors der nationalen Kunstschätze, ein dreiundzwanzigtägiger Ausflug nilaufwärts und noch eine Strecke weit in die nubischen Bezirke unternommen. Von diesem Ausflug erzählt der Ballonbrief.

Luxor, Dendera, Sakkara
Edfu, Assuan und Phile
Und noch manchem Reiseziele
Wollen wir vorübereilen,
Und zunächst uns nur verweilen
Bei Betrachtung der Sahara.

Sicher haben Sie vernommen,
Was die Karawanen schauen,
Wenn des Samums mächt'ger Flügel
Meilenweit des Sandes Hügel
Fortträgt, daß zu Tage kommen
Grab-Stillleben voller Grauen.

Vorwärts waten sie gelassen
Durch die endlos öden Gassen,
Wo die lebende Natur
Mit dem Tode sich vereinte,
Sich im Lauf der Zeit versteinte
Unterm Sonnenbrande zur
Schaurigsten Architektur.

Rippen, Rückenwirbel, Knochen
Stehn wie Säulen abgebrochen;
Braune Schädel von Kameelen
Liegen da gleich Kapitälen;
Grinsend gelber Zähne Reihen —
Zackenkränze von Basteien;
Finger, die sich aufwärts recken, —
Zierat vom Gesims der Decken;
Wie zerfreßne Reiterfahnen
Wehen Fetzen von Kaftanen.

Denken Sie sich nun das Ganze,
Zitternd so im Sonnenglanze,
In der Wüste tiefem Schweigen,
Sich erhöhen, wachsen, steigen —;

Denken Sie sich zu Ruinen
Jäh versteint auf sandigem Plane
Einer Urzeit Karawane —
Und Ägypten liegt vor Ihnen.

Ja, so ist's. Aufbrach ein Zug
In der Zeiten Morgenstunde;
Voran Priester mit dem Buch
Hieroglyphisch dunkler Kunde;
Götter, Könige durch die Weiten
Der Jahrtausende hinreiten; —
Hoch von ihrer Tiere Rücken
Isis und Osiris nicken,
Schwankend auf den Sattelthronen;
Mitten in den Schaaren schreiten
Horus, Hathor, Thme und Ptah,
Amon Re und Amon Ra,
Werfen Glanz nach allen Seiten;
Apis, reich mit Gold verziert,
Wird den Strom entlang geführt,
Sklaven folgen, Millionen, —
Und, wo sie ihr Lager schlagen,
Reihn sich Sphinxen und Pylonen.
Über Grab und Walstatt ragen
Obelisken auf und schildern,
Was geschehen, stumm in Bildern;
Tausend Säulentempel fassen
Ein der Karawane Gassen;
Tausend rings im Kreis gestellte
Pyramiden sind die Zelte,
Die sie hinter sich gelassen.

Sieh, da kam ein Hauch vom Norden,
Der, auf sandigem Ozeane

Unversehns zum Sturm geworden,
Fegte weg die Karawane.
Priester stürzten, Könige bebten,
Götter sanken in die Nacht; —
Des Vergessens Sand begräbt den
Pharao und seine Macht.
Wo im Zug sie vorwärts strebten,
Stumm und starr dahingestreckt!
Tausend Jahre dann verdeckt,
Mumien gleich in Sarkophagen,
Nach und nach zerbröckelnd nur,
Lag, verurteilt und geschlagen,
So die älteste Kultur.
  Dieses Zugs gewalt'ge Reste
Sahn wir, des Khediven Gäste,
Als wir hin nach Nubien zogen.
  Sahn die Fellahs unermüdlich
Bei Abydos mit dem Sand
Ringen, mit der Wüste Wogen,
Um ein Stückchen Ackerland.
Sahn ein wenig weiter südlich
Karnaks Säulen abgebrochen,
Einer Urzeit Riesenknochen;
Umgestürzte Kapitäle
Gleich den Schädeln der Kameele;
Hundert Arme noch im Falle
Reckt gen Himmel Luxors Halle.
Also von des Sturmes Wettern
Zeuget in gigant'schen Lettern,
Hingestreut zur Mahnung, nun die
Schrift: Sic transit gloria mundi!

  Dieses Bild — und nie mit blassern
Farben — folgt mir, wo ich bin;

Wie der Geist schwebt ob den Wassern,
Ahnt' ich den verborgnen Sinn.
Thor als wilder Jäger doch
Braust einher mit Horngeschmetter;
Griechenlands gefallne Götter
Leben heutigen Tages noch.
Zeus wohnt auf dem Kapitole,
Hier als tonans, dort als stator,
Doch Ägyptens Tier-Idole?
Wo ist Horus, wo ist Hathor?
Ihrer Herrschaft Ruhmestage
Kündet nicht die kleinste Sage.

Und die Antwort liegt nicht weit.
Mangelt die Persönlichkeit,
Birgt die Form nicht Lebensglut,
Haß und Harm und Lust und Lieben,
Schwillt in Adern nicht das Blut,
Muß die ganze Herrlichkeit
Bald vermodern und zerstieben.
Wahr ist Juno und lebendig,
Eilt sie hin in Zornes Wut,
Den Gemahl zu überraschen;
Mars ein Mann, wenn er unbändig
Zerret an des Netzes Maschen.

Doch Ägyptens Götter? — Gleichen
Sie nicht Zahlen bloß und Zeichen?
Was war ihr Beruf im Leben?
Weiter nichts als dazusein,
Starr und steif zu sitzen neben
Dem Altar in ihrem Schrein.
Sperberkopf und Straußenfeder
Waren Sinnbild ihrer Macht;
Götter gab's für Tag und Nacht,

Amt und Ehren hatte jeder, —
Keiner den Beruf zu leben
Und zu sündigen gleich uns allen
Und aus Schuld sich zu erheben.
Darum mußt ihr Reich zerfallen,
Darum nun in seinen Krypten
Namenlos verwest Ägypten.

„Ein Reimbrief“ ohne weitere Überschrift (1875) beantwortet die Frage eines „lieben Freundes“ (Georg Brandes), die „bekümmerte“ Frage, warum alle Welt so seltsam beklommen wie über einer unklaren Furcht brütend einherschleiche und, weder von Freude noch von Sorge mehr befeuert, des Schicksals Gunst oder Tücke mit derselben schlaffen Ruhe dahinnehme? Erst weigert sich der Dichter:

Ich löse keine Rätsel, Freund, denn eben
Fragen ist mein Beruf, nicht Antwort geben!

Doch aus Höflichkeit will er, wenn nur nichts Bestimmtes verlangt werde, „so geradehin“ antworten — mit einem Gleichnis.

An Bord eines Schiffes senkt sich oft, die heiterste Stimmung störend, eine seltsame Schwere und Schwüle auf die Gemüter, erst einen und den andern, zuletzt alle Mannschaften und Mitreisenden erfassend. Jede Hantierung wird träge verrichtet, jedes kleine Ereignis, der Schrei eines Sturmvogels, das Umschlagen des Windes, mißmutig gedeutet. Was ist geschehen, was lähmt ihnen Sinn und Willen, Arm und Wort? Ein Gerücht, ein heimlich-unaufhaltsames: sie glauben, eine Leiche sei an Bord.

Und sehen Sie, lieber Freund, nicht anders steht es um Europas Dampf-Paketboot, wo wir beide, Sie und ich, uns einen Platz auf dem Hinterdeck gesichert haben. Man ist in See gestochen mit neuem Kurs nach einem neuen Strande, und nun mitteweg zwischen der alten Heimat und dem ersehnten Ziele, dieselbe unerklärliche Verdüsterung bei allen!

Eines Nachts saß ich auf dem kühlen Verdeck, die andern waren schon unten. Durch eine offene Lucke blickte ich hinab in die Kajüte. Da lagen die Schiffsgäste in der qualvollen Hitze, von den trüb brennenden Lampen beleuchtet, in friedlosem Schlummer: hier ein Staatsmann, dessen Mund zu lächeln versuchte, aber es wurde eine Grimasse; dort ein Gelehrter, der sich herumwälzte, uneins mit seinem eigenen Wissen; hier zog ein Theologe die Decke übers Gesicht, dort vergrub sich ein anderer in die Kissen; und überall lagen Künstler und Schriftsteller in demselben unruhigen Halbschlummer-Leben, wie von bangen Träumen geängstigt.

Ich wandte meinen Blick hinweg — empor!
Ich starrte vorwärts in die frische Nacht,
Gen Osten, wo das erste Dämmern sacht
Der Sterne Glanz umwob mit lichtem Flor.

Da traf von der Kajüte her ein Wort,
Wo ich am Mast gelehnt saß, an mein Ohr.
Es sagte einer laut, mir schien es, mitten
Im ungesunden Schlaf, vom Alp geritten:
Wir haben eine Leiche hier an Bord.

Den Reimbriefen seien, als der Form nach mit ihnen verwandt, die zwei radikalsten Gedichte angereiht, die Ibsen je geschrieben hat: nämlich „Abraham Lincolns Mord“ (1865), eine sehr aufrichtige Zirkularnote an die Großmächte, und das nicht minder kräftige Handbillet: „An meinen Freund den Revolutionsredner“ (1869). Die beiden ergänzen sich auch, indem dieses mittelbar durch den beißendsten Spott auf revolutionäre Worthelden die Gesinnung erhärtet, die jenes in flammender Entrüstung unmittelbar bekundet.

Ibsens nie erschütterte Ruhe im persönlichen Umgang, seine gedämpfte, nur hie und da leicht sarkastische Sprechweise verbergen das Feuer und die Streitlust, die er, nur durch seine Werke, nicht in Person zu kämpfen gewohnt, für die Stunde der That unver-

spendet bewahren will. Und so war er von je. „Man sieht es ihm nicht an, was er für eine Brandrakete ist,“ bestätigt auch Julius Lange, der gerade um die Zeit, als der „Revolutionsredner“ entstand, in Dresden mit ihm verkehrte.

Es ist der über Dänemarks Niederlage erbitterte Skandinave, der nach Lincolns Ermordung dem „alten Europa“ höhnisch zuruft: Warum wirst du so wunderlich bleich bei des einen Schusses Widerhall da drüben im Westen?

Die rote Rose, erblüht überm Meer,
Die mit Purpurschein schrecket die Welt,
Dazu gab Europa den Schößling her
Und der Westen das üppige Feld.
Ihr pflanztet den wuchernden Trieb in das Land,
Der jählings nun stört eure Lust,
Ihr schlanget mit höchsteigener Hand
Des Martyriums blutrotes Ritterband
Um Abraham Lincolns Brust.

Und in immer neuen Bildern schleudert der Strafredner seinen Haß und seine Verachtung den ruchlosen, zur Unterdrückung der schwächeren Länder verbündeten Staaten entgegen. Mit gebrochenen Eiden und vergessenen Gelöbnissen, mit den Fetzen zerrissener Verträge habt ihr den Acker der Zeit gedüngt. Nun keimt eure Saat: — blitzende Stilette statt der Friedensähren! Aber wo das Gesetz auf der Degenspitze schwebt und das Recht seinen Sitz auf dem Galgen hat, ist der Sieg eines neuen Tages nahe. Erst muß der Wurm die Schale vollends höhlen, ehe sie bricht, erst muß die Zeit ihr Gesicht zur eigenen Karikatur verzerren: dann kommt der Rache ewig waltende Macht und hält Gericht an der Zeitlüge jüngstem Tag!

Der rhetorische Schwung der Verse gemahnt an die „Gedichte eines Lebendigen“. Doch Herweghs Leidenschaft ist deklamatorischer, seine Form nicht so bis zum Rande, bis zum Überquellen mit Entrüstung gefüllt wie diese. Da zählten denn die

Umsturzlustigen den nordischen Kämpen, der so in ihrer Zunge redete und des Schwächeren Partei ergriff, nur weil er der Schwächere war, zu den ihrigen und schalten ihn, als er später in gemäßigterem Tone fortfuhr, einen Abtrünnigen, einen Konservativen. Auf solche Beschuldigung erfolgte die scharfe Abwehr:

An meinen Freund den Revolutionsredner.

Nun nennt ihr mich konservativ, ihr Leute!
Was ich all meiner Lebtag war, bin ich noch heute.

Schach spiel' ich nicht mit so Zug um Zug;
Stoßt das Spiel um, da habt ihr mich bald genug.

Eine einzige Revolution hat's gegeben,
Die rief kein Halber, kein Pfuscher ins Leben.

Sie hat auch vor allen den spätern die Glorie.
Ich meine natürlich die Sündfluthistorie.

Doch selbst Lucifern blieb das Nachsehn nur,
Denn bekanntlich nahm Noah die Diktatur.

Machen wir es denn noch einmal, radikaler;
Aber dazu braucht's Männer und Redner, nicht Prahler.

Ihr sorgt für den Wasserschwall, ich will verwegen
Den Torpedo unter die Arche legen.

Aus der satirischen Einkleidung schimmert aber doch schon ein Gedanke hervor, den er später in helleres Licht rückte. „All' das, wovon wir bis dato leben, sind ja doch nur die Brosamen von dem großen Revolutionstisch des vorigen Jahrhunderts, und diese Kost ist nun lange genug wiedergekäut worden. Die Begriffe verlangen nach einem neuen Inhalt und einer neuen Erklärung. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht mehr dieselben Dinge, wie zur Zeit der seligen Guillotine. Dies ist's, was die Politiker nicht verstehen wollen, und darum hasse ich sie. Die Menschen wollen nur Spezialrevolutionen, Revolutionen im Äußer-

lichen, in dem Politischen. Aber das sind lauter Lappalien. Um was es sich handelt, das ist das Revoltieren des Menschengeistes . . ."

Den beiden Gedichten nach der äußern und innern Gestaltung ähnelt das absichtlich nebeneinander gestellte Paar: „Ein Bruder in Not" (1863) und „Des Glaubens Grund" (1864), das eine, wie Abraham Lincolns Mord, eine schwungvolle Apostrophe, das andere ein vernichtendes Spottgedicht wie der Revolutionsredner. So wenig wir Ibsens Ansicht von jener dänisch-deutschen Streitfrage billigen mögen, mit aufrichtiger Bewunderung und Teilnahme entläßt uns doch sein von echt vaterländischen Empfindungen beseelter Werbegesang: „Ein Bruder in Not!" — der Mahnruf an die säumigen Norweger, dem Dänenvolke jetzt nicht die Treue zu brechen, die sie ihm so häufig in der Festbegeisterung zugeschworen.

Im Sturmhauch, der vom dänischen Meer
Weht unseren Küsten zu,
Aufschreckend brauset die Frage her:
Mein Bruder, wo bliebest du?
Ich stritt einen Lebenskampf für den Nord,
Nun decket mich Grabesruh; —
Ich spähte über Belt und Fjord
Nach deinen Schiffen — so hältst du Wort?
Mein Bruder, wo bliebest du?

Daß der Dichter hier „Gefühlspolitik" treibt, kann ihm als Dichter nicht zum Vorwurf gereichen, und nicht minder natürlich ist es, wenn ihm, dem Wahrheitliebenden, dem Feind aller Lüge und Phrase, der Treubruch eine Missethat dünkt, die dem ganzen Volke das Brandmal auf die Stirne drücken und es heimatlos über die Erde jagen müßte. Lange Jahre hindurch unbesieglich war darum auch sein Zorn und Groll gegen das eigene Land, weil die Mahnung an tauben Ohren verhallte. Er entfloh der verpesteten Luft, und kaum nach Rom gelangt, überschüttete er das

„liebe“ Norwegen mit Hohn. „Des Glaubens Grund“ beginnt wie die harmlose Erzählung eines Reiseerlebnisses, um nach einem Ansatz zum Pathetischen desto überraschender in die boshafteste Spitze auszulaufen. „Als ich mich von daheim einschiffte, wurde in der Kajüte eifrig Kriegsrat gepflogen; alle beschäftigte Düppels Fall, und der eine hatte einen Neffen, der andere einen Handlungsgehülfen unter den Freiwilligen im Felde. Nur eine ältere Dame saß ruhig auf dem Sopha und lächelte und versicherte, wenn sich Teilnehmende um ihren Sohn sorgten: Seinetwegen bin ich ruhig. Es durchrieselte mich warm, ich fühlte meinen Mut wieder erstarken an dem Vertrauen der silberhaarigen Mutter. Woher kam ihr nur die Gnade solcher Zuversicht für den einzigen Sohn? Da plötzlich verstand ich!

Die Erklärung war ja wahrhaftig nicht schwer:
Er diente — in unserm norwegischen Heer.

Die früheren politischen Gedichte aus den ersten Sechziger Jahren zeigen diese Schärfe noch nicht, die späteren von den ersten Siebziger Jahren an nicht mehr.

Die früheren, Festgedichte, — „An die Volksboten“, „Gruß an Schweden“, „Des Volkes Haus“, — begegnen sich mehrfach, wo es die feierliche Gelegenheit erheischte, mit den Weiheliedern der Sängerfeste, auch mit den Gedichten auf Oskar I., in dem Gelöbnis der Treue von Volk zu Volk, in dem Ausdruck der Ergebenheit für ihren gemeinsamen König. Die späteren sammeln nach der Kampfeszeit wieder beruhigte, während der freiwilligen Verbannung geläuterte vaterländische Gefühle in würdigen und vollkommenen Gefäßen. Einem Volke angehörend, das zwar unter den rührigsten, fast leidenschaftlich, dem Neuen entgegendrängt, aber doch, innerhalb seiner engen Grenzen, dem freien Spiele des Geistes nicht Raum noch Ermunterung genug zu bieten hätte, streben alle norwegischen Künstler und Denker ins Ausland, ihren Gesichtskreis zu erweitern, ihre Ansicht der Welt zu bereichern. Keine Gefahr, daß sie der Heimat abtrünnig würden! — die

Fremde vielmehr entdeckt ihnen erst die eigene Art. „Mutter Norwegen weiß, was sie thut," sagt Camilla Collett, „wenn sie ihre Kinder so weit von sich fortsendet und auf so gefährliche Tummelplätze; sie kennt ihre Macht!"

Henrik Ibsen ist von allen ihren Kindern am längsten fortgeblieben, doch ihn nicht minder hat sie an einem unlösbaren Bande gehalten. Er hört am festlichen Tage, während die Flaggen des Erdballs über ihm wehen und die Kanonen den Suezkanal taufen, daß sie daheim sein ehrliches Lustspiel „Bund der Jugend" ausgepfiffen haben, daß alle Parteien ihn einmütig mit Schmutz bewerfen. Nichts ändert es an seiner Treue. Er dankt — in dem kleinen Gedichte „Bei Port Said" (1869) — den Sternen, daß sein Land, ob es gleich giftiges Gewürm beherberge, das seine bleibe, und schwingt den Hut und grüßt die norwegische Flagge. Das Büchlein der Gedichte schließt er 1871 mit einem in seiner Knappheit leider nur annähernd übersetzbaren Liebeszeugnis:

Verbrannte Schiffe.

Er wandte seiner Schiffe
Steven vom Nord,
Vom ungastlichen Riffe
Zu südlichem Port.

Des Schneelandes Feuer
Erloschen im Meer; —
Dort stillet ein neuer
Strand sein Begehr.

Schiff um Schiff er verbrannte;
Eine Brücke der Rauch
Gen Norden hin spannte,
Getragen vom Hauch.

Zu des Schneelandes Hütten
Aus sonniger Pracht

Kommt ein Reiter geritten
Nun jedwede Nacht.

Es ist bekannt, daß Ibsen stets auf seinen Wanderungen die norwegischen Tagesblätter von der ersten bis zur letzten Zeile und sogar die Anzeigen las. 1872 hätte er die Heimat, der er nun schon acht Jahre fern gewesen, gerne wieder besucht, hätte die Arbeit an „Kaiser und Galiläer“ eine Unterbrechung geduldet. Aber selbst in diesem Werke fremden Stoffes finden wir die Spur seiner Liebe. Er wies darauf hin, als er, zwei Jahre später, den Studenten in Christiania für ihre Begrüßung dankte: „Nichts schlägt Kaiser Julians Sinn am Ende seiner Laufbahn, wenn alles rings um ihn zusammenbricht, so tief darnieder wie der Gedanke, nichts Höheres errungen zu haben als die künftige Anerkennung klarer und kalter Häupter, während sein Widersacher, reich an Liebe, thronen wird in fühlenden Menschenherzen. Etwas Durchlebtes hat diesen Zug veranlaßt; er hat seinen Ursprung in einer Frage, die ich mir selbst zuweilen gestellt habe da drunten in der Einsamkeit.“

Einer großen nationalen Feier hatte er damals, 1872, anwohnen wollen. An seiner Statt überschickte er das umfangreiche Gedicht: „Zur Feier der tausendjährigen Einheit Norwegens“, dessen beide Eingangsstrophen enthüllen, was er bis dahin unter Gleichnissen verschleierte:

Mein Volk, du mischtest mir in tiefen Schalen
Den bittern Stärkungstrank, der nah dem Grab
Kraft und Gesundheit deinem Dichter gab
Zum Kampf mit Mächten, die das Licht uns stahlen; —
Mein Volk, du reichtest der Verbannung Stab,
Der Sorge Bündel mir, der Angst Sandalen,
Zur Fahrt mich rüstend mit dem Ernst des Lebens, —
Treu grüß' ich dich: du schenktest nicht vergebens!

Ich sende dir den Dank für allen Segen,
Den Dank für jedes Schmerzes Läutrungsstunde.

Was mir zu pflanzen glückte und zu hegen,
Schlug erste Wurzeln doch im Heimatgrunde.
Daß hier es üppig sprießt und reich und gerne,
Dem rauhen Nordwind schuld' ich's aus der Ferne:
Der gab dem sonnigen Wuchs erst Mark und Feste. —
Hab' Dank, mein Volk, du schenktest mir das Beste!

Das Beste, wovon er zu singen weiß, wovon er „in der Welt draußen" als Zeuge großer Ereignisse glänzende Beispiele erschaute, möchte auch er seinem Volke schenken: die Einigung. Den gewaltigen Harald Schönhaar beschwört er aus dem Grabe der Vergangenheit und schildert, von der getragenen jambischen Langzeile zu den lebhaftesten daktylischen Kriegsrhythmen übergehend, wie vor tausend Jahren die Kämpen einer neuen Zeit über die zähen Verteidiger der alten, die Streiter des Morgens über die Streiter des Abends, mit hochragenden Schiffsschnäbeln gen sie heranrauschend, im Hafsfjord den für immer entscheidenden Sieg gewannen. Indes die damals Geschlagenen, — so bewegt sich das Lied wieder in der anfänglichen Weise fort, — ihre Schatten tauchen aus der Tiefe des Fjordes empor und gleiten nächtlich von Hof zu Hof, den Schläfern die Losung ins Ohr flüsternd zu einem neuen Kampfe gegen den lebendigen Haraldsgedanken. Auf, ihr Streiter des Tages! die Sonne, die auf Solferinos Ebenen herabglühte, die sich spiegelte in Lissas weinblauer Flut und brütend lag über Sadowas Gefilden: es ist die Sonne vom Hafsfjord! Und den zwiespältigen Bruderstämmen die Zeichen einer drangvollen Gegenwart deutend, spricht er jene denkwürdigen Worte: „Lest das Gesetz der Zeit! Cavour und Bismarck schrieben es auch für uns!"

Drei Jahre später, zu einer Zusammenkunft der skandinavischen Studenten in Upsala geladen, erneuert er mit scharfem Tadel sein ceterum censeo in dem Gedichte „Aus weiter Ferne" (Langt borte). Schon habe er sich zur Reise anschicken wollen, schreibt er der jungen Schaar, einen Augenblick des Glaubens nützend zwischen den Zweifeln, aber nun sei die Pforte des Entschlusses

nieder zugerufen. Denn die lustige Fahrt, wie er sie im Geiste an sich vorüberbrausen sah, wie er sie einst selbst mitgemacht und genossen mit wehenden Fahnen und weithin schallenden Gesängen — im Norden bleibt sie ja doch ewig nur ein Spiel!

Ein Zug, wie er droben den Norden durchsaust,
Ist über Italiens Erde gebraust.

Und plötzlich längs den Apenninen
Aus dem Schlummer ein Volk, das tot geschienen.

Des Jahrhunderts Morgen war wolkenumdräut:
Auf der Engelsburg rauschte die Fahne heut!

Ein Zug, wie er droben den Norden durchsaust,
Ist über die deutsche Erde gebraust.

Sie träumten auf zwei getrennten Bahnen
Von Einheit, von schwarz-rot-goldenen Fahnen.

So kam dann der ernste Teil jener Feste:
Ergraute Greise längst waren die Gäste,

Unbeugsam doch und nimmer erkaltet.
Wie zum Spiel so zum Ernst ward die Flagge entfaltet

Und wehte durch Drangsal und Stürme voraus,
Bis ihr Heim sie umhegt und gemauert ihr Haus.

Da sie wollten den Traum, kam der Sieg über Nacht.
Europa ist mannbar, die Zeit ist erwacht.

Im Norden aber gehen abgestorbene Zeiten und Jahre um — als Gespenster; aus dem Phrasennebel und Weihrauch der Feste formt sich nur ein welthistorischer Spuk. Und warum? Ein unfertiges Volk empfing die Gabe der Freiheit, und nichts ist gefährlicher, als sich selbst zum Geschenke zu bekommen.

Dennoch und jeder Enttäuschung zum Trotz wiederholte sich der Augenblick des Glaubens. In einem elf Jahre jüngeren Gedichte, „Sterne im Lichtnebel", das erst in der Volksausgabe

veröffentlicht wurde, getröstet er sich einer segensreicheren Zukunft. Von einer seiner „Kometenfahrten" in die Heimat (1885) unbefriedigt nach München zurückgekehrt, vernahm er von einem neuen Sterne, zu dem sich draußen im Weltall das Chaos geformt hatte, dem Gesetze der Sammlung gehorchend. Daran knüpft er seine Betrachtung der heimischen Verhältnisse:

Ich fand ein andres Chaos um mich gähren,
Getrennt die Willen, schweifend jede Kraft;
Kein Drang nach gleicher Bahn in Brudersphären
Um eines Mittelpunktes festen Haft.

Dem Treiben der Parteien wieder entrückt, „in der Stille der Ferne", beurteilt er das Gewoge, das ihn von da oben verscheucht hatte, mit patriotischer Zuversicht:

Und wälzen sich, chaotisch ungestaltet,
Lichtnebel noch im Norden, — fest vertraut!
Ein ewiges Gesetz der Sammlung waltet,
Ein Stern im Werden ist's, was ich erschaut.

„Gedichte eines Einsamen" könnten die Blätter benannt werden, auf denen Henrik Ibsen sich selbst und uns beurkundet, was im Laufe seiner Entwicklung als Erlebnis sein Innerstes ergriff oder nur als vorüberstreifender Gedanke, als flüchtige Empfindung Geist und Gemüt berührte. Die Liebe fesselt ihn nicht; mit Sarkasmen wird ihr der Abschied gegeben. Die Freundschaft sucht er nicht, denn „Freunde sind ein kostspieliger Luxus, wenn man sein ganzes Kapital an einen Beruf, eine Mission im Leben wagt, kostspielig nicht durch das, was man für sie thut, sondern durch das, was man aus Rücksicht auf sie unterläßt." Sorgenfreien Lebensgenuß und heitere Sinnlichkeit kennt er nicht, dem es einzige Pflicht ist, rastlos nach den Schätzen der Tiefe zu schürfen in der Grube Tempelgange. Einsam zu Hause unter einem Volke, das ihn nicht verstand, und darum in die Fremde geflohen; einsam auch dort und sehnsuchtsvoll stets nach der Heimat

zurückließen. Der Grundcharakter seiner Muse ist Ernst und Strenge: der natürliche Ernst, der einem nordischen Wesen eignet; die unerbittliche Strenge, die sich selbst in beharrlicher Arbeit abgerungen, was sie von andern gebieterisch fordert. Auch wenn diese Muse lächelt, lächelt sie nur mit dem Munde; wenn sie die Geißel des Spottes schwingt, geschieht es nie mit dem graziösen Übermut der Byronischen. Kein Tropfen Renaissanceblut rinnt in des nordischen Dichters Adern. Dichten ist Religion, aber nicht im Sinne eines weltfrohen heidnischen Götterdienstes, sondern eine sittliche Aufgabe, ernst wie das Leben selbst. Sein poetisches Schlußwort kennzeichnet die Aufgabe also:

Krieg mit geheimen Gewalten
In Herz und Hirn, das heißt leben;
Dichten heißt, über sein Streben
Selber Gerichtstag halten.

Anmerkungen.



Kap. I.

S. 2. „Der reichhaltigsten und mannigfaltigsten . . .“ E. Mogk, „Norwegisch-isländische Litteratur“, H. Pauls Grundriß 2, I, 72.

S. 2. Bemerkt Björnson in einem für das „Forum“ (New York) geschriebenen und gleichzeitig auch in der „Zukunft“ und in „Kringsjaa“ (30. April 1896) veröffentlichten Aufsatze: „Die moderne norwegische Litteratur“.

S. 2. „Vierhundertjährige Nacht“. Vgl. L. Dietrichson, Omrids af den norske Poesis Historie, I: Norges Bidrag til Fælleslitteraturen (Kjöbenhavn, 1866), Indledning.

S. 3. Petter Daß: Vgl. Welhavens feine Studie „Digteren fra Alstahoug“ (1854), S. S. VI, 109.

S. 3. Holberg. Vgl. Georg Brandes, Ludwig Holberg. Et Festskrift. Kbh. 1884. (Deutsch: Holberg und seine Zeitgenossen, Berlin 1885); Henrik Jæger, Illustreret norsk literaturhistorie, I, 263 ff.; P. Hansen, Illustreret dansk litteraturhistorie, I, 491 ff.

S. 4. Klopstock. Vgl. Franz Muncker, Friedrich Gottlieb Klopstock, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Stg. 1888, S. 259 fg.

S. 5. L. Dietrichson und H. Jäger: Vgl. die oben angeführten Werke. Der 2. Teil von Dietrichsons Umriß, erschienen 1869, behandelt „Den norske Literatur efter 1814.“

S. 7. Ein feuriger Skalde: Simon Claus Wolff (1796—1859). Vgl. Welhavens Besprechung: Samlede poetiske Forsög af S. C. Wolff (1833) S. S. II, 21.

S. 9. „Das ziemlich allgemein und leicht zu erwerbende juste-milieu . .“ Vgl. die eben erwähnte Rezension Welhavens S. S. II, 14 ff.

S. 10. „Alle philosophischen und staatlichen Theorien der Zeit“. Vgl. Olaf Skavlan, Henrik Wergeland, afhandlinger og brudstykker (Kra. 1892) -- den Aufsatz über „Skabelsen, Mennesket og Messias“.

S. 15. „Er ist das junge Norwegen“ u. s. w. Vgl. Jæger, Lit.-hist. II, 264, und Hartvig Lassen, Henrik Wergeland og hans samtid, Chra. 1866, S. 221.

Kap. II.

S. 21. Das erste Werk Henrik Ibsens. Die Urschrift des „Catilina" von des Dichters eigner Hand mit der Jahrzahl 1849 befindet sich auf der Universitätsbibliothek zu Christiania, 2 Quarthefte von 16 und 30 Blatt, vielfach verbessert und da und dort bekritzelt. H. Jæger, Illustreret norsk literaturhistorie giebt das Titelblatt in Facsimile.

S. 21. Eines ehemaligen Schülers: des Professors L. Daae. J. B. Halvorsen, Norsk forfatterlexikon, III, 30.

S. 22. War das Drama fertig. Vgl. die Vorrede zur 2. Ausgabe.

S. 22. Eines Catilina. Vgl. die Vorrede zu den Räubern.

S. 22. Nach der amtlichen Statistik. Valfrid Vasenius, Henrik Ibsens dramatiska diktning i dess första skede, Hels. 1879, S. 18, Anm.

S. 22. Angesehenen Familien. Vgl. Ibsens autobiographische Mitteilung in H. Jæger, Henrik Ibsen 1828—1888. Et literært livsbillede, Kbh. 1888, S. 14. Die deutsche Ausgabe von H. Zschalig 1890, 2. A. 1897, bietet manche wertvolle Ergänzungen.

S. 23. Ein merkwürdiger Schulaufsatz, aufgezeichnet von einem Mitschüler, B. Ording, und aus der Zeitschrift Fædrelandet (1878) mitgeteilt bei Halvorsen, III, 3. „Dieser Aufsatz", bemerkte Ibsen dazu, „brachte mich einige Zeit auf gespannten Fuß mit meinem vortrefflichen Lehrer. Er hatte sich nämlich in den Kopf gesetzt, daß ich aus einem und dem andern Buche abgeschrieben hätte und sprach das in der Klasse aus. Seine irrtümliche Vermutung wies ich da energischer zurück, als ihm lieb war."

S. 24. Ankündiger des Dramas in Norsk Tidsskrift for videnskab og litteratur udg. af Christian C. A. Lange, IV, 1850, 305 (Vasenius a. a. O. S. 33).

S. 25. Gefröhnt haben soll. Sall. c. 14; 15. Cic. I, 6, 10; II, 2, 4, 5, 10, 11.

S. 25. Eine unglaubliche Ausdauer. Sall. c. 5; 27. Cic. I, 10; II, 5; III, 7.

S. 26. Die blind gegriffene Natur. Nicht „blind gepriesene" wie Brandes im Goethe-Jahrb. II, 26 (und in „Menschen und Werke" S. 30) anführt. — So äußerte sich Klopstock gegen den deutsch geborenen dänischen Lyriker Schack Staffeldt, der ihn im Januar 1796 in Hamburg besuchte. Noch ungünstiger urteilte der Patriarch über Schiller. „Schiller ist ihm nur ein Kraftmann, ein Nachahmer Shakespeares, der in seine eigenen Ungeheuerlichkeiten vergafft ist." Vgl. Staffeldts Beschreibung seiner Reise in Deutschland und Norditalien in Samlinger til Schack Staffeldts Levnet udg. af F. L. Liebenberg, Kj. 1851, Förste Deels andet Hefte.

S. 28. In der ersten Fassung; A. I, Sc. 4 — S. 28 d. 1. A.:
„er det ei nok, at paa min Isse har
en mörk, en fiendligsindet Skjæbne dynget [1])
al den Forbandelse der ligger i
Foreningen af ædle [2]) Sjælekraefter
af varm Begeistring for [3]) et daadrigt Liv
med usle Baand, [4]) der kuer Aandens Stræben."

S. 29. Die Psalmenklänge von Skien. H. Jæger, Henrik Ibsen og hans værker. En fremstilling i grundrids. Kbh. 1892, S. 8 und 9.

S. 29. Der durch die Überarbeitung klarer machen wollte. Vgl. die Vorrede zur 2. Ausgabe.

S. 29. Die sozialistische Seite der Verschwörung. Vgl. Sall. c. 20, 21, 37, 38, 39. — Ibsens Catilina nennt sich einmal einen „Freund jedes Unterdrückten und Schwachen" (I, 1, S. 19), was Jaeger als freie Übersetzung einer — ohne Quellenangabe und nicht ganz richtig angeführten — ciceronianischen Stelle bezeichnet (Livsb. 38). Die Stelle lautet wortgetreu: „. . cum miserorum fidelem defensorem negasset inveniri posse, nisi eum qui ipse miser esset . .", und findet sich in der Rede pro Murena, § 50, nicht in den Reden gegen Catilina.

S. 30. Cethegus: Sall. c. 43 und Cic. III, 4. Vgl. außerdem: Sall. c. 44, 46, 47, 50, 52. Cic. III, 3, 7; IV, 6.

S. 30. Lentulus: Sall. c. 39, 40, 43.

S. 30. Wie Spiegelberg. Beinahe wortgetreu, wie Auguste Ehrhard, Henrik Ibsen et le théâtre contemporain, Paris 1892, S. 23 sagt, sind die Reden des Lentulus denen Spiegelbergs doch nicht nachgebildet. Es finden sich nur einige zufällige Anklänge. Spiegelberg (III, 3): „Er (Karl Moor) verläßt uns in dieser Not." Lentulus (II, 2): „Treulos verläßt er uns in der Stunde der Gefahr." — Spiegelb. (I, 2): „Pfui, du wirst doch nicht gar den verlorenen Sohn spielen wollen" und „unmöglich Bruder, das kann dein Ernst nicht sein". Lentulus (II, 1): „Wie Catilina, du willst deine Lebensweise ändern? Ha, ha, du scherzest wohl?" — Daß Ibsen damals schon Werke deutscher Klassiker las, ist um so weniger zu bezweifeln, als die deutsche Sprache im examen artium Prüfungsfach war und Ibsen in diesem einzigen Fache die Note „sehr gut" erhielt.

In der 2. A. (S. 37) heißt es:
[1]) Herefterdags jeg på min egen isse
vil baere, hvad mig skæbnen fiendsk beskar, —
[2]) stærke.
[3]) varme længsler mod.
[4]) kår.

S. 30. Curius: vgl. Sall. c. 23, 26, 28.

S. 30. Fulvia: vgl. Sall. c. 23, 26, 28.

S. 31. Die Allobroger: vgl. Sall. c. 40, 41, 44, 45. Cic. III, 2.

S. 31. Ambiorix, Ollovico. Die Namen nach Caes. de bello Gall. V, 41, 4 und VII, 31, 5.

S. 33. Briefliche Mitteilung der Schwester Ibsens. Jæger, Livsb. S. 39.

S. 37. In der zweiten Ausgabe hat der Dichter . . seinem Werke eine glatte Form verliehen. Der S. 33 mitgeteilte Monolog lautet in der neuen Fassung:

Könnt' ich nur leuchten einen Augenblick,
Aufflammend wie ein Stern in seinem Fall,
Könnt' ich mit einer einzigen hehren That
Den Namen Catilina nur verknüpfen
Zum Nachruhm mir, zu ewigem Gedächtnis:
Da wollt' ich gern im Augenblick des Sieges
Alles verlassen — in die Fremde ziehn;
Ich stieße selbst den Dolch mir in die Brust
Und stürbe froh — ja, dann hätt' ich gelebt!

Der das Drama einleitende (S. 33) lautet endgültig:

Ich muß, ich muß; es mahnt mich eine Stimme
In tiefster Seele: folgen will ich ihr.
Kraft wohnt in mir und Mut zu etwas beff'rem,
Zu etwas höh'rem, als zu diesem Leben.
Nein, eine Reihe zügelloser Freuden
Befriedigt nimmer meines Herzens Drang.
Ich schwärme wild! Vergessen möcht' ich nur.
Es ist vorbei! Mein Leben hat kein Ziel.

(Nach einer Weile.)
Was wurde wohl aus meinen Jugendträumen?
Sie schwanden hin, wie leichte Sommerwolken.
Nagende Qual nur blieb mir und Enttäuschung;
Des Schicksals Raub ward all mein kühnes Hoffen.

(Schlägt sich vor die Stirne.)
Veracht' dich selbst, veracht' dich, Catilina!
In deinem Busen fühlst du edle Kräfte; —
Und was ist deines ganzen Strebens Ziel?
Nur Sättigung für sinnliche Begier.

(Ruhiger.)
Zuweilen doch, wie nun in dieser Stunde,
Ein heimlich Sehnen glüht in meiner Brust.
Ah, blick' ich hin auf diese Stadt — das stolze,
Das reiche Rom — und all die Niedertracht,
All das Verderbnis, drein sie längst versunken,
Tritt wie die Sonne klar vor meinen Geist,
Laut ruft dann eine Stimm' in meinem Innern:
Erwache, Catilina — werd' ein Mann!

(Abbrechend.)
Ach, 's ist nur Gaukelwerk und nichtige Träume,
Einsamer Stunden Hirngespinst. Ein Laut,
Ein bloßer Laut der Wirklichkeit: sie flüchten
Hinab in meiner Seele stumme Tiefen.

An Furias Monolog (S. 18) wurde wenig verändert. In der ersten Zeile heißt es nun „meiner Schmerzen“, in der zweiten „Heim all der Qual“ und in der drittletzten „im warmen Lenz des Lebens“.

S. 38. Es dröhnet hohl u. s. w. Diesem Finale des 1. Aktes ist die geschickt nachbessernde Feile sehr zu statten gekommen:

Es dröhnet hohl. Es donnert wohl da oben.
Das dringet bis ins Grab zu mir herab.
Doch hier im Grabe selbst ist's still — so still!
Bin ich zu ewig matter Ruh verdammt?
Soll ich auch hier nicht auf verschlungnen Wegen
Fortwandeln, fort, wie stets mein Sinn gewesen?

(Nach einer Pause.)
Das war ein seltsam Leben — seltsam Schicksal.
Sternschnuppen gleich kam alles — und verschwand.
Er fand mich. Wie geheime Zaubermacht,
Ein innrer Einklang zog uns zu einander.
Ich war die Rachegöttin — er mein Opfer; —
Doch folgt die Strafe bald der Rächerin.

(Wieder eine Pause.)
Nun ist es droben hell. Entfern' ich mich
Abwärts — unmerklich — von des Lichtes Wohnung?
Ah, wohl mir, wenn's so ist, — wenn dies Verweilen
Im Schooß des Grabes eine Flucht nur ist
Ins dunkle Reich hinab auf Blitzes Schwingen,
Wenn ich mich nähere schon dem breiten Styx!

Da wälzt die Flut sich bleischwer gen das Ufer,
Da lenket Charon lautlos seinen Kahn.
Bald bin ich dort! da will ich still mich setzen
Am Landungsplatze — fragen jeden Geist,
Die flüchtigen Schatten, die vom Reich des Lebens
Leichtschreitend nah'n des Todes stiller Flut, —
Will jeden fragen, wie sich Catilina
Gebare bei den Lebenden da droben,
Will fragen, wie er seinen Eid gehalten.
Den Toten leucht' ich mit der Schwefelfackel
Bläulichem Licht in die gebrochnen Augen
Zu sehn, ob es nicht Catilina sei.
Und kommt er endlich doch, will ich ihm folgen.
Da machen beide wir die Überfahrt,
Betreten beide Plutos stillen Saal.
Und auch als Schatten folg' ich seinem Schatten,
Wo Catilina ist, muß Furia sein.

(Nach einer Weile matter.)

Wie wird die Luft so dumpfig und so schwül,
Und schwer und schwerer jeder Atemzug.
So nah' ich mich den schwarzen Sümpfen schon,
Wo träg der Unterwelten Ströme fließen.

(Sie lauscht; ein dumpfes Klopfen wird vernehmbar.)

Ein dumpfer Schall? Das tönt wie Ruderschlag.
Der Toten Fährmann ist es, horch, er kommt,
Mich heimzuholen. Nein — hier will ich warten!

(Die Steine in der frisch zugemauerten Öffnung werden aufgebrochen. Curius erscheint außen; er winkt ihr.)

Charon, sei mir gegrüßt! Du bist bereit,
Mich hinzuführen zu des Todes Hallen?
Hier will ich warten!

Curius (flüsternd).

Still! — ich rette dich!

S. 40. Die Sage vom wilden Jäger. Vgl. L. Passarge, Henrik Ibsen, 1883, S. 40.

S. 42. Dankbar erwähnt. Vgl. Vorwort zur 2. Ausgabe.

Kap. III.

S. 45. Studentenfabrik. Der Ausdruck stammt aus Björnsons Gedicht auf den „alten Heltberg", Digte og Sange, 3. A. S. 154 ff.

Eine köstliche Schilderung Heltbergs und seiner Lehrweise giebt Arne Garborg in Bondestudentar (Bauernstudenten, übers. von E. Brausewetter 1888).

S. 45. Frithjof Foß, geb. 1830, Nationalökonom und Publizist, hat unter dem Namen Israel Dehn Romane und Novellen veröffentlicht, die zum Teil auch ins Deutsche übersetzt worden sind. Seit 1885 lebt er als Redakteur in Arendal.

S. 45. In zwei Fächern Nachprüfungen. Das Prüfungszeugnis wird in Facsimiledruck mitgeteilt in: Henrik Ibsens norske stilebog fra 1848 ved Siegwart Petersen, Christiana 1898 (Særtryk af „Ringeren", 1898, Nr. 12). Es lautet: „Henrik Johan Ibsen hat sich im August 1850 zum examen artium vorgestellt und auf Grund der Einzelnoten, nämlich:

für den Aufsatz in der Muttersprache .	gut.
— Lateinische Übersetzung	gut.
— Lateinischen Aufsatz	ziemlich gut.
— Lateinisch (mündlich)	mittelmäßig.
— Griechisch	schlecht.
— Hebräisch	—
— Deutsch	sehr gut.
— Französisch	gut.
— Religion	gut.
— Geschichte	gut.
— Geographie	gut.
— Arithmetik	schlecht.
— Geometrie	gut.

die Gesamtnote [Hovedcharakteren]: non contemnendus erhalten." Christiania, in der philosophischen Fakultät, 3. September 1850. Gezeichnet vom derzeitigen Dekan, dem Dichter J. S. Welhaven.

S. 45. Nach der ersten Fassung. In seiner 1. Form ist das Stück nie gedruckt worden; in umgearbeiteter Gestalt erschien es 1854 in „Bergenske Blade" Nr. 9 bis 13 als Feuilleton. Dieser Jahrgang findet sich auf keiner öffentlichen Bibliothek mehr. Jæger, Livsb. 68 ff. erzählt den Inhalt nach der ursprünglichen Form aus dem Souffleurbuch im Christiania-Theater-Archiv. Vasenius, Henrik Ibsen. Et Skaldeportrætt. Stockh. 1882, S. 37 ff. giebt eine Analyse der umgearbeiteten Fassung nach einer Abschrift in der Bergener Theaterbibliothek. Dasselbe Ms. benutzt T. Blanc, Norges förste nationale scene (Bergen 1850—1863), Christiania 1884, S. 165 ff. Nunmehr liegt eine vollständige metrische Übersetzung von E. Klingenfeld vor im 2. Bande der Sämtlichen Werke Henrik Ibsens in

deutscher Sprache, herausgegeben von G. Brandes, J. Elias, P. Schlenther (Berlin, Fischer).

S. 46. Zwei Dramen Oehlenschlaegers: „Væringerne i Miklagaard“ und „Landet fundet og forsvundet“. Vgl. Jæger, Livsb. S. 69 und Brandes, Einleitung im 2. Bande der S. W. in deutscher Sprache.

S. 46. Allzu roh und wild. Jæger, Norske Forfattere. Litteraturbilleder. Kbk. 1883, S. 170 führt eine ergötzliche Stelle aus Christiania-Posten, 28. IX. 1850, an. Es heißt da, Ibsen habe den alten Wikingern Züge beigelegt, „mit denen weder uns noch unsern Vätern gedient sein kann.“

S. 47. Schlußworte Blankas, übersetzt nach dem von Vasenius (Skaldep. S. 44) mitgeteilten Wortlaute.

S. 47. Aufs neu' zu streiten. Im Text heißt es „auf Idafeld“ zu streiten. Aber Idafeld ist „der Aufenthaltsort der Asen während des goldnen Zeitalters, wo die den Weltbrand überlebenden Götter wieder wohnen werden“ (Hugo Gering, die Edda, S. 4, A.), die Stätte des Kampfes heißt Wigrid (vgl. das Lied von Wafthrudnir, ebenda S. 62).

S. 47. Oppositionsorgan. Vgl. Jæger, Lit.-hist. S. 529—534.

S. 48. Ole Bull. Vgl. Ole Bulls Breve, i uddrag udg. af Alex. Bull. Med en karakteristisk og biogr. skitse af Jonas Lie, Kbh. 1881, S. 372—381. In der Skizze von Lie S. 120—22. — L. Ottmann, Ole Bull, S. 141—156.

S. 50. Fru Inger til Österaad. Zuerst erschienen in „Illustreret Nyhedsblad“ und als Sonderabdruck daraus 1857. Zweite Ausgabe (mit der Schreibung Östråt) 1874. Dritte Ausgabe 1881. Deutsch: Die Herrin von Östrot, unter Mitwirkung von E. Klingenfeld, München 1877.

S. 50. Knut Alfson: „den fremfusende, noget ubetydelige Knut Alfssön“ nennt ihn L. Daae in einem durch Ibsens Werk angeregten Aufsatz über „Fru Inger Ottesdatter og hendes döttre (Historisk Tidsskr. udg. af d. norske hist. Forening, III, 224—366). Der Aufsatz enthält alles zur Beurteilung des Dramas erforderliche. Über die Zeitverhältnisse kann noch J. E. Sars, Udsigt over den norske historie, tredie deel, cap. IV, bes. von S. 197 an, verglichen werden.

S. 52. „Die Fabel ist es.“ Hamburgische Dramaturgie, 38 Stück.

S. 53. Eline oder Elyne d. i. Elen, Helena. Frau Inger nennt in einem erhaltenen Briefe an den Erzbischof Olaf in Throndhjem (vom 20. September 1526) ihre Tochter „Helena“. In zwei anderen Briefen (vom 17. April und 30. August 1528) wird der Dalejunker, „Niels Löcke“ und „Österot“ erwähnt (s. Samml. til d. Norske Folks Sprog og Historie, I, 506, 530 und 535). — Über Nils Lykke vgl. noch: Grevens Feide,

skildret efter trykte & utr. Kilder af C. Paludan-Müller. Kj. 1854, II, 56—60, 73—74, 78, 259—263.

S. 54. Der strafenden Gerechtigkeit. Übrigens redet auch Aristoteles dieser Auffassung und Verwendung des Zufalls das Wort — am Ende des 9. Kapitels der Dichtkunst.

S. 54. Der Malerei abgesagt. Vgl. Ibsens eigene Mitteilung, Halvorsen III, 85 f.

S. 54. Das nordische Publikum verhielt sich kühl. Vgl. Blanc a. a. O. S. 196.

S. 54. „Ein großes nationales Interesse . . .“ Vgl. Kürschner, Jahrb. für das deutsche Theater, II, 181.

S. 55. Der 1. Aufführung in Bergen, am 2. Januar 1856. In der ganzen Spielzeit sechsmal aufgeführt, zuletzt als Festvorstellung vor dem Prinzen Napoleon am 25. August (Halvorsen III, 32 sagt: 24. Juli?), vgl. Charles Edmond, Voyage dans les mers du nord à bord de la corvette La Reine Hortense, 1857, S. 436 ff. Der Aufführung wie der mise en scène wird von Edmond das außerordentliche Lob gezollt, sie wären einer Pariser Bühne würdig gewesen. Vgl. auch Blanc a. a. O. S. 208. Im Druck erschien „Gildet på Solhaug“, Chra. 1856, die 2. Ausgabe, mit einem Vorwort des Verfassers, Kbh. 1883. Eine vorzügliche Übersetzung ins Deutsche wurde dem Dichter zum 60. Geburtstag von E. Klingenfeld dargebracht, mit einer Vorrede von [Julius] E[lias] (Reclams Univ.-Bibl.).

S. 55. „Stimmungsvolle freie Phantasie . .“ Vgl. das Vorwort zur 2. Ausg. S. W. in d. Spr. Bd. II. Die Ausdrücke „stimmungsvolle Phantasie“ — „dichterische Improvisation“ &c. sind sehr euphemistisch. Björnson sagt in Morgenbladet, 16. III. 1856, u. a., Ibsen kümmere sich wenig darum, ein guter Dramatiker genannt zu werden, — kein psychologischer Vorwurf werde behandelt — alles (!) sei Epos und Lyrik, die Bühnenform nur der Rahmen für Sagen und Gesänge u. dgl. m.

S. 55. Nordische Litterarhistoriker. Vasenius, Ibsens dram. diktn. S. 78 ff. Jæger, Livsb. S. 106 ff.

S. 57. „Den werdenden Meister“ &c. E. Reich, Ibsens Dramen, sechzehn Vorlesungen, 1894, S. 16. Vgl. überhaupt Reichs eingehende Würdigung des Schauspiels.

S. 58. Ein damals entstandenes Gedicht: En fuglevise, Digte af Henrik Ibsen, Kbh. S. 7.

S. 58. Landstads Sammlung. M. B. Landstad, Norske folkeviser, Chra. 1853.

S. 58. Rechtgläubige Ästhetiker. Vgl. das Vorwort zur 2. A. S. W. in d. Spr. Bd. II.

S. 59. Cette fin etc. Vgl. Voyage dans les mers du nord a. a. O.

S. 61. Inhaltsangaben und Stilproben. Vgl. Blanc a. a. O. S. 138 ff. und H. Jæger, „Et utrykt ungdomsarbeite af H. Ibsen" in Aftenposten, 1889, Nr. 749 (15. XII).

S. 62. In seiner ursprünglichen Gestalt. Die Universitätsbibliothek zu Christiania besitzt die Handschrift: „Rypen i Justedal, nationalt Skuespil i fire Akter af Brynjolf Bjarme. 1850." Zwei Hefte in 4°, 24½ beschriebene Blatt. Eigenhändig. Auf das Titelblatt des ersten Heftes ist das Dach eines Kirchturms gezeichnet. Ferner besitzt die Bibliothek eine Abschrift — nicht von des Dichters Hand — des „Olaf Liljekrans. Skuespil i 3 Akter af Henrik Ibsen. 287 Seiten in 4°.

S. 64. Ingeborg ꝛc. Diese und die folgenden Stellen aus dem Stücke, ursprünglich nach Vasenius, Skaldeportrætt, S. 97, 90 u. 92 übersetzt, wurden nachträglich mit der Handschrift der Universitäts-Bibliothek verglichen.

S. 65. „Der Kampf zwischen Wirklichkeit und Romantik ꝛc." angeführt aus H. Jaegers Aufsatz: „Henrik Ibsens Olaf Liljekrans", Nyt Tidsskrift VI (1857) 76 ff.

S. 67. Fjeldfuglen. Die Univ.-Bibl. zu Christiania besitzt die Handschrift: „Fjeldfuglen, romantisk Opera i tre (ausgestrichen: een) Akter af Henrik Ibsen. Christiania 1859." Eigenhändig, 2 Hefte in 4°, das erste hat 8 beschriebene Blatt, das zweite 3½.

S. 67. „Über die Kaempevise" ꝛc. enthalten in Illusteret Nyhedsblad (Christiania) VI, Nr. 19 u. 20. Deutsch (mit Einleitung) von O. L. Jiriczek, Beil. zur Allg. Zeitung 1893, Beil.-Nr. 111 u. 112.

Kap. IV.

S. 68. Asbjörnsen an Jak. Grimm, Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten, herausg. von Ernst Schmidt, Berlin 1885, S. 263.

S. 69. Wettkampf zwischen den beiden Dichtern. Vgl. Ibsens Biographie von L. D. Dietrichson in „Ny Illustrerad Tidning", 1869, Nr. 34. (Auch angef. bei Vasenius.)

S. 69. Björnson „verstand es jedenfalls." G. Brandes, Moderne Geister, 1882, S. 392.

S. 69. Die Heermannen auf Helgeland. Die Univ.-Bibl. zu Christiania besitzt die schöne Reinschrift von des Dichters eigener Hand: „Hærmændene paa Helgeland, Skuespil i 4 Akter af Henr: Ibsen, 1857." 110 Blatt in 4°.

S. 69. Asbjörnsens und Moes Sammlung: Norske Folkeeventyr, saml. ved P. Chr. Asbjörnsen og Jörgen Moe, 1842—44; 2den forögede Udgave 1852. „alle sammlungen (von Volksmärchen) hat aber neulich die noch unvollendete norwegische von Moe und Asbiörnsen mit ihrem frischen, vollen vorrath fast überboten," schreibt Jak. Grimm in der Vorrede zur Deutschen Mythologie (2. A. Göttingen 1844, I, XV).

S. 69. Björnson konnte Mitte Juni beginnen: vom 13. Juni an in dem von ihm geleiteten Wochenblatt: „Illustreret Folkeblad". Im September erschien dann das Ganze als Sonderdruck.

S. 69. Erst im April 1858 gedruckt: als Beilage zum „Illustreret Nyhedsblad".

S. 69. Der kräftige Tonfall des Sagastiles: vgl. Dietrichson a. a. O.

S. 71. Zur deutschen Ausgabe von Joppert: Kopenhagen und Leipzig 1772. Es giebt noch eine Übersetzung von C. F. Cramer, Hamburg 1772.

S. 71. Folgte 1775 Balders Tod. Nicht 1774, wie das noch 1774 gedruckte Titelblatt der 1. Ausgabe besagt. Vgl. Ewalds Samtl. Skrifter V, 231.

S. 72. Gerade die Helden der Erzählung. Vgl. R. Heinzel, Beschreibung der isländischen Saga, S. 162 (SB. der Akad. der Wissensch. Phil.-hist. Cl. 97, Wien 1880).

S. 72. C'est la blonde. Ernest Tissot, Le Drame Norvégien, 1893, S. 65.

S. 72. Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, 1883, S. 10.

S. 73. Das heißt den Dichter nicht zu Worte kommen lassen. Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß er hier u. a. a. Stellen seine eigenen früheren Aufsätze über Ibsen mitverurteilt.

S. 74. N. M. Petersen, Historiske Fortællinger om Islændernes Færd. udg. af d. K. Nord. Oldskrift-Selskab. Kj. 1839—41, 3 Bde.

S. 74. Den isländischen Prosaerzählungen. Vgl. F. Mogk, H. Pauls Grundriß II, 1 S. 117 § 20.

S. 74. In den Eddaliedern. Vgl. Gudbrand Vigfusson and F. York Powell, Corpus poeticum boreale, Ox. 1883, II, 507.

S. 74. Halgerde und Bergthora. Auch R. Heinzel bemerkt dazu a. a. O. S. 143: „Vgl. Gudhrun und Brynhilde."

S. 75. „Epicised". Vigfuson a. a. O. II, 501 u. 506 ff.

S. 76. N. M. Petersen, Bidrag til den oldnordiske literaturs historie, Kj. 1861, S. 221.

S 76. Könnte aus dem Leben genommen sein. Vgl. R. Heinzel

a. a. O. S. 141 zu 3 b. Heinzel bemerkt selbst: „Allerdings ist auch das Schicksal des Menschen eines Landes, eines Standes, einer Zeit typisch.“

S. 77. Den „idealisierten und gewissermaßen unpersönlichen“ Gestalten. Vgl. die öfters erwähnte Vorrede zur deutschen Ausgabe.

S. 77. „Die Sentimentalität der Ritterzeit.“ Vgl. P. E. Müller, Sagabibliothek, Kj. 1817—20, Bd. II, S. 49 (und dazu B. Symons, Untersuchungen über die sog. Völsungasaga, PBB. III, 224), S. 58 u. 67.

S. 78. In Rosenbergs Worten, angeführt nach Vasenius, H. Ibsens dram. diktn. S. 148. Dansk Maanedsskrift, worin die Kritik des bedeutenden Forschers und Kenners altnordischen Geisteslebens erschien (VIII, 488 ff.), ist mir nicht zur Hand.

S. 78. „Fallhöhe“. Schopenhauer, Werke (Grisebach) II, 514.

S. 79. Behauptet B. Symons in PBB, III, 260.

S. 79. Die „spätere Motivierung“. In der maßgebenden Abhandlung von Symons über die Heldensage (H. Pauls Grundriß II, 1) ist die spätere Motivierung wieder als die frühere angegeben mit den Worten (S. 30): „Als die Walkürennatur Brunhilds immer mehr verblaßte und an Stelle der Verletzung ihres schicksalbestimmenden Eides und getäuschter Liebe gekränktes Ehrgefühl und Eifersucht die Triebfedern zu Sigfrids Ermordung wurden . . .“ — Was die „Intrigue“ anlangt, so verdient doch Siegfrieds und Gunthers Überlistung der Valkyrie diese Bezeichnung eher und berührt den Grundgedanken mehr, als die List einer Nebenperson.

S. 81. Erklärt Aristoteles im 74. Kap. der Dichtkunst.

S. 82. „Ich weiß doch nicht . . .“. Petersen III, 110, angef. von Jæger, Livsb. S. 130 f. — wo indes die schematische Ähnlichkeit der Charaktere des Dramas mit den epischen unnötigerweise und nicht mit Erfolg geleugnet wird.

S. 82. Kriemhild vor Siegfrieds Tode. In der Völsungasaga wird Gudrun erst grimmigen Sinnes, nachdem ihr Sigurd von Fafnirs Herzen zu essen gegeben hat (c. 26).

S. 82. „Ein Leben in dauerndem Frieden 2c.“ B. Döring, Bemerkungen über Typus und Stil der isländischen Saga, 1877, S. 3.

S. 83. Örnulf — Hjördis. In einer Strophe des Skalden Skallegrim (Petersen I, 119) ist von „Ulv og Örn“ die Rede. Daraus mag der Name Örnulf, nach der Analogie von Kveldulf, gebildet sein. Der Name Hjördis, d. i. die Schwertjungfrau, stammt aus der Völss. Kap. 11. Hjördis ist bei Örnulf aufgezogen worden, wie Asgerde bei Skallegrim (Petersen I, 132).

S. 83. Eine Königsgabe. Egil erhält einen solchen Mantel von Aedhelstan (Petersen I, 182).

S. 83. Einen Streit. Vgl. das 73. Kap. der Eglisſ. (Petersen I, 278 ff.).

S. 85. Auch die Sagas melden. Vgl. Petersen I, 235 u. 210.

S. 85. Ein Wolfsherz zu essen. Vgl. Völſſ. Kap. 30.

S. 86. Von einer Königin wird erzählt: im 7. Kap. der Völſſ.

S. 88. Weißmähnigen Wogen. Auch die Brynhild der Eddalieder liebt und sucht die ihr verwandte Natur:

„Einsam saß sie am Abend draußen . . .“
„Oftmals schritt sie, Unheil brütend,
auf die eisigen Gletscher am Abend hinaus . . .“

(im kurzen Sigurdsliede Str. 6 u. 8, Gering S. 228).

S. 88. Draug. Über das draug (altn. draugr) genannte Gespenst vgl. A. Faye, Norske Sagn S. 81 f. und K. Maurer, Isländische Volkssagen der Gegenwart, S. 55 ff. „draugr scheint gleicher wurzel mit dem ahd. gitroc, mhd. getroc d. i. trugerscheinrng, trugbild, fantom“ (Grimm, Deutsche Mythologie, II, Kap. 31). Daß sich der Draug, der Sage nach, gern in Boothäusern aufhält, berichtet Faye.

S. 88. Vorwurf der Zauberei. Sie bezichtigt ihn, drei Nächte lang in Weiberkleidern seid gekocht zu haben, eh er sich zum Holmgang mit ihrem Vater wagte. In der Eglisſ. (Petersen I, 203) wird von Gunhilde erzählt, daß sie seid üben oder seide ließ. Vgl. auch Grimm a. a. O. Kap. 34 über seidr.

S. 89. Den höfischen Lehren. Vielleicht durch die Sprüche Hars veranlaßt. Wenigstens ist Örnulfs erster Rat, unnötige Rede zu meiden, und der letzte, das Trinkhorn nicht zurückzuweisen, aber mäßig zu sein, dort zu finden:

„Nicht meide den Met, doch maßvoll trinke,
Ersprießliches sprich oder schweig!“

(I, 19, Gering, S. 89.)

S. 90. Das kündet nur halbe Rache: Eglisſ. Kap. 19: Petersen I, 114.

S. 90. Er ist vornehmer. „Zufrieden wär' ich (sagte Brynhild), wenn du nicht einen vornehmeren Mann hättest denn ich.“ Völſſ. Kap. 28. Edzardi S. 138.

S. 90. „Nun hab' ich nur ꝛc.“ In der Völſſ. Gunnars Worte; Kap. 30. Edzardi, S. 155.

S. 91. „Fröhlicher wollt' ich sein ꝛc.“ Laxd. Kap. 49: Petersen II, 177; Völſſ. Kap. 30 a. E. In der Laxd. und Völſſ. erbleicht die Heldin und verrät so erheuchelte Fröhlichkeit. Auffallend anders, und weniger natürlich, im kurzen Sigurdsliede, Str. 31: „Hvi hafnar þv inom hvita lit . .“

S. **92**. In der Njalssaga: Kap. 79, Petersen III, 148.

S. **92**. Sigurd und ich bleiben beisammen. Vgl. die oben (S. 80) angeführte Stelle der Edda, die letzte Strophe von „Brynhilds Todesfahrt.“

S. **95**. „Dagny ist mir lieber ꝛc.“ Genauer geprüft und erwogen — darin hat Reich (S. 24) gewiß recht — bedeutet diese Äußerung im Munde des edlen Mannes nicht notwendig Liebe. Denkt aber der Zuschauer daran, anscheinend völlig deutliche Worte auf die Goldwage zu legen?

S. **96**. „Dem Gemüt des Hörers ꝛc.“ Vgl. die übrigen Beispiele in G. Freytags „Technik des Dramas“ S. 117. Der geringschätzenden Beurteilung dieses Buches vermag ich nicht beizupflichten. Es hält reichlich, was es verspricht.

S. **97**. „Suttungs Met.“ Vgl. über diese Bezeichnung der Dichtkunst die „Erzählungen Bragis“ der Snorra Edda, c. 3, 4 (Gering, S. 354 ff.).

S. **98**. „Fylgje“. A. Faye (Norske Sagn, S. 76) bemerkt: „Wenn die Fylgje [fylgja, ein Folge- oder Schutzgeist, Faye schreibt übrigens Fölgiet] sich zeigt, so geschieht es gemeiniglich in Gestalt eines Tieres, dessen Eigenschaften zum Charakter des betreffenden Menschen in einem gewissen Verhältnis stehen.“ Vgl. auch das „Lied von Helgi, dem Sohne Hjorwards“ (die Prosa nach Str. 34) und „das grönländische Lied von Atli“ Str. 18 (Gering, S. 158 u. A., u. S. 268); ferner: Grimm, Deutsche Mythologie, II, 829, und K. Maurer, Isl. Volkssagen d. Gegenw. S. 79 ff.

S. **99**. „Was braucht der Dichter ꝛc.“ Hamb. Dramaturgie, im Anfange des 48. Stückes.

S. **99**. Heidnische Blutsbrüderschaft. Vgl. Gering, Edda, S. 221, Anm.

S. **100**. Arinbjörn. Egilss. Kap. 53: Petersen I, 210.

S. **100**. Svenke. Laxd. Kap. 69: Petersen II, 224.

S. **100**. Kjartan: Laxd. Kap. 49: Petersen II, 176.

S. **100**. Dankbrand. Njalss. Kap. 101: Petersen III, 201. Vgl. auch K. Maurer, Die Bekehrung des norwegischen Stammes zum Christentum, I (München 1855), § 31, bes. S. 409.

S. **100**. Hildigunne. Njalss. Kap. 116: Petersen III, 222.

S. **100**. Flose läßt Gottesdienst halten. Njalss. Kap. 126: Petersen III, 247.

S. **100**. Verantwortung vor Gott. Njalss. Kap. 128: Petersen III, 251.

S. **101**. Ammunde. Njalss. Kap. 106: Petersen III, 209.

S. **101**. Hinke-Hulda: Halte-Hulda, Drama i 3 Akter, Bergen 1858. Deutsch von E. Lobedanz, Björnsons ausgew. Werke, Bd. I, 1870.

S. 102. Von ihrem Berufe. Hier ist, dem Sprachton des Stückes gemäß, das Wort hverv statt kald gebraucht.

S. 102. Heiberg über Nordische Heerfahrt: Prosaiske Skrifter, VII, 401.

Kap. V.

S. 108. Ein Teil des Entwurfes liegt im Manuskripte vor. Das Ms., eigenhändig, im Besitze der Univ.-Bibl. zu Christiania, vier Hefte in 4°, 16 beschriebene Blatt, führt den Titel: „Svanhild, Komedie i tre Akter af Henr: Ibsen. 1860." Unter dem Personenverzeichnis, das vier nun nicht mehr vorhandene Namen aufweist, nach der Ortsangabe die Bemerkung: „Tiden er en Sommerdag iaar".

S. 110. Die Unzertrennlichen. „De Uadskillelige" von J. L. Heiberg, Poetiske Skrifter paany samlede af Forfatteren, VII (1849).

S. 114. Steffens, Henrich, „Was ich erlebte" VI, 278 ff.

S. 114. Nur eine zureichende Motivierung. Vgl. Wilhelm Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte 2. A. 1879, S. 101 ff.

S. 120. In Camilla Colletts Romane Amtmandens Döttre, I, S. 160.

S. 128. Bemerkt Schopenhauer: Werke (Grisebach) V, 514.

S. 134. Camilla Collett in ihrem Romane I, 155: Auszug aus Margarethens Papieren.

S. 135. Einem Onkel oder einer Tante ꝛc. Aus Besprechungen des Morgenblattes und des Abendblattes. Vgl. Jæger, Livsb. S. 165.

S. 136. „La perfection etc." Léo Quesnel, Henrik Ibsen, in der Revue politique et littéraire, 25. VII. 1874.

Kap. VI.

S. 137. „Ich konnte damals ꝛc.", Vorrede zum „Fest auf Solhaug", S. W. in d. Spr. II. 152 ff.

S. 137. Programmrede des Dichters vom Jahre 1874; Halvorsen III, 22.

S. 138. Hieß die Losung. Vgl. den Aufsatz „Norsk Nationaltheater" von Irgens Hansen in Nyt Tidsskrift VI, 785 ff.

S. 138. Norwegische Schauspieler heranzubilden. Jæger, Lit.-hist. S. 496 ff.

S. 139. „Hier handelt es sich nicht ꝛc." Der Aufsatz ist völlig abgedruckt bei Halvorsen III, 36 ff.

S. 139. Ausdrücke fielen. Aus der Zeitung „Kristianiaposten" 1858 Nr. 80, angeführt von Jæger, Livsb. S. 164 ff.

S. 140. Die strengste Kritik. Botten Hansen bei Halvorsen III, 13.

S. 140. In der Bildergallerie. Der Cyklus wurde nicht in die endgültige Sammlung „Digte af Henrik Ibsen“ 1871, 2. verm. Aufl. 1875, aufgenommen.

S. 140. Sein Familienleben. Georg Brandes, Henrik Ibsen, „Nord und Süd“, XXVII, 1883, S. 249.

S. 141. Fragt Kierkegaard. „Enten-Eller“ S. 3.

S. 141. Jatgejr entspricht dem englischen Namen Eadgar, Edgar.

S. 142. Stoff zu allen seinen Werken. Vgl. G. Brandes, Sören Kierkegaard, ein litterarisches Charakterbild, Leipzig 1879.

S. 143. Halblicht-Halbleben, das Gleichnis wird schon im „Catilina“ (S. 57) und im „Fest auf Solhaug“ (S. 50) angewendet.

S. 144. Seines Apostelamtes waltend: wie Ehrhard meint, S. 68.

S. 144. Gehört zu den Individualitäten: Botten Hansen bei Halvorsen III, 14.

S. 145. In fast klassischer Reinheit: Mogk in H. Pauls Grundriß, 2, I.

S. 145. Dramatisch-ursächlich geordnet. Die Probe des glühenden Eisens, die Hakons Mutter in der Eröffnungsszene zur Erhärtung seiner königlichen Geburt besteht, ist aus dem Jahre 1217, die Verlobung Hakons mit Skules Tochter Margaretha aus dem Jahre 1219 zum Zwecke dramatischer Zusammenfassung auf den Tag der Reichsversammlung verlegt. Die in der ersten Szene des zweiten Aufzugs geschilderte Vermählungsfeier des Königs hat das geschichtliche Datum: 25. Mai 1225. In diesen Auftritt ist wieder der Vorgang mit dem Briefe an den Orkney-Jarl (1217), das erzwungene Ausscheiden des treuen Ratgebers Iwar Bodde aus Hakons Dienste (1217), die Ermordung Wegard Wäradals (1221) und die Abreise seines Mörders, des Andreas Skjaldarband, ins Heilige Land (1229) zusammengerückt. Zwischen dem zweiten und dritten Akte, d. h. zwischen der Vermählung des Königs und dem Tode des Bischofs Nikolaus, läßt der Dichter nach ausdrücklicher Angabe drei Jahre verflossen sein. Der historische Nikolaus starb jedoch am 27. November 1225, im fünfundsiebzigsten (nicht im achtzigsten) Lebensjahre. Bei Ibsen legt sich noch in der Nacht seines Todes Herzog Skule an Bord eines Schiffes den Königsnamen bei. Das geschah eigentlich am 6. November 1239, und damals ging auch ein getreuer Anhänger des Herzogs zu Hakon über, wie hier im Stücke Gregorius Jonssohn. Die für Hakon so unglückliche Schlacht bei Läka, deren sich Skules Mannen in der großen Gastmahlsszene des vierten Aktes rühmen, wurde im März 1240 geschlagen, und nicht erst nach dieser Schlacht, sondern schon im Jahre 1230 erklärte die Witwe des Andreas Skjaldarband, daß ihr Sohn Peter ein

Sohn Skules sei. Der Kampf in den Straßen von Oslo (Christiania), der sich im Drama unmittelbar an die freudige Aufnahme Peters bei seinem Vater anschließt, fand wieder 1240 statt. Zwischen diesen Kampf und Skules Ende im Kloster auf Elgesäter hat der Dichter in der ersten Szene des fünften Aufzugs den Kirchenraub Peters zu Nidaros (Mündungsstadt der Nid, Drontheim) eingeschoben, der schon im November des Jahres 1239 begangen wurde, wie auch der Komet bereits am 16. Jänner 1240, also vor der Schlacht bei Låka, erschienen war.

S. **145**. „Man hat in der That ꝛc." Vgl. Ludwig Bellermanns gediegenes Werk: Schillers Dramen, Beiträge zu ihrem Verständnis, 1891, II, S. 21. Dort findet sich auch die richtige Zeitberechnung.

S. **146**. Gewitterartig befreit werden. In der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" wird, wenn auch in anderem Zusammenhang und anderer Bezeichnungsweise, dasselbe ausgesprochen. Schiller betrachtet Tragödie und Komödie zusammen, da für beide Einheit des Tons erforderlich ist. Der Tragiker muß immer das Herz interessieren, sagt er, der Komiker immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst. Es versteht sich, daß Leidenschaft hier für Gemütsbewegung, Affekt genommen ist.

S. **150**. Birkenbeiner. Diesen Namen erhielten die nicht sehr zahlreichen Anhänger Eysteins (in den Jahren 1174—1176), der sich als Kronprätendent gegen Erling Skakke erhob. Gezwungen, von Plünderung zu leben und beständig den Schlupfwinkel zu wechseln, konnten sie ihre verschlissenen Kleider und Schuhe nicht mehr ersetzen und mußten schließlich Birkenrinde um ihre Beine und Füße binden. Der Spottname wurde dann zum allgemein gebrauchten Parteinamen. Vgl. P. A. Munch, Det norske Folks Historie, III, 45.

S. **152**. Da plötzlich kommt es über ihn. Vasenius (Skaldeportræt S. 158) meint, die Liebe, deren sich Skule hier unerwartet fähig erweist, sei Vaterlandsliebe. Dem widerspricht der Wortlaut: „Ihm (sc. dem Kirchenräuber) alle Macht? Ha, jetzt durchschaue ich dich; — du willst das Verderben seiner Seele!"

S. **156**. Bagler. Der Parteiname kommt von bagall (baculus) = Bischofsstab, also etwa: „Krummstäbler" (Jaeger-Zschalig S. 126, Anm.). Die Partei wurde auf Betreiben und mit Hülfe des Bischofs Nikolaus im Sommer 1196 gebildet. Vgl. P. A. Munch, Det Norske Folks Historie III, 293. — In der Gastmahlsszene des 4. Aktes nennen sich Skules Mannen „Wolfsbälge" — eine Bezeichnung, die 1190 für die Schar eines Kronprätendenten aufgekommen, ob im Hinblick auf ihre Bekleidung oder mit Anspielung auf ihre Falschheit und Tücke, ist zweifelhaft. Vgl. ebenda S. 219 und Anm.

S. 157. Bemerkung Shelley's. In der Vorrede zur Tragödie "The Cenci" sagt der Dichter: "It is in the restless and anatomizing casuistry with which men seek the justification of Beatrice, yet feel that she has done what needs justification; it is in the superstitious horror with which they contemplate alike her wrongs and their revenge, that the dramatic character of what she did and suffered consists."

S. 157. Der König fällt aus der Rolle. Vasenius, der dies zuerst bemerkte, will den Satz erklären: Skule fühlte sich als Gottes Stiefkind auf Erden. (Vgl. Skaldeportrætt S. 166.) Die rein willkürliche Auslegung verträgt sich weder mit dem Wortlaute, noch giebt sie einen vernünftigen Sinn im Zusammenhang mit dem Folgenden. Was wäre denn Rätselhaftes daran, daß Skule sich als Gottes Stiefkind fühlte? Er hat allen Grund dazu.

S. 158. Wozu der Mensch geschaffen rc. Hakon Jarl, I. Akt, 2. Szene:

„Hvad Mennesket er skabt til, föler han,
Og medfödt Drift udvikler medfödt Kraft;
Han sætter det igennem, som han kan,
Og anden Grund behöver ei hans Daad."

S. 159. „Aber den letzten Teil rc." Prolog zu König Sverres Saga.

S. 162. Meister Sigard. „Sigar, Siger, Zegher, ein ziemlich häufig vorkommender niederländischer Name" (Munch, Det norske Folks Historie, III, 608, Anm.). In der Saga (c. 44) ist Sigar von Brabant in Skules Diensten und erbietet sich, vor der Eisenprobe die Hände der Königsmutter mit einem gewissen Kraute einzureiben, daß sie dann getrost das glühende Eisen anfassen könne. Der Vorschlag wird von Dagfinn entrüstet zurückgewiesen, nachdem er sich erst wohlweislich erkundigt hat, wo das Kraut wachse. Die Stelle wirft ein Streiflicht auf die „Technik" der Gottesurteile. Ingas Hände werden nach bestandener Probe unbeschädigt befunden, ja schöner als zuvor (c. 45, wörtlich benutzt von Ibsen). Wenn nicht Sigars Mittel, muß sie also ein anderes benutzt haben.

S. 164. Vermochte es nicht einzubürgern. Die „Kronprätendenten" wurden von den Meiningern zum ersten Male aufgeführt in Berlin am 3. Juni 1876 und während jener Spielzeit siebenmal wiederholt. (Vgl. Robert Prölß, Das herzoglich Meiningen'sche Hoftheater, S. 34 und 52 ff.) Dann und wann wird das Drama übrigens heute noch im kgl. Schauspielhause gegeben.

S. 167. Ein Berliner Dramaturg: Karl Frenzel, Berliner Dramaturgie, Hannover 1877, S. 144 ff.

Kap. VII.

S. 169. „Bruder in Not.“ Vgl. das Gedicht „En broder i nød!“ (Dezember 1863) Digte, S. 74, und S. 359 oben. In den stärksten Ausdrücken wirft Ibsen seinen Landsleuten ihr treuloses und wortbrüchiges Verhalten gegen Dänemark vor. Die unlängst gefeierte Verbrüderung sei „Lüge im Festgewand“ gewesen, „Phrasenschwall“ und „Judaskuß“. Der Norweger möge nur seinen Namen wechseln und sich vor sich selbst verbergen u. s. w. Vollständig übersetzt von Adolf Strodtmann, Das geistige Leben in Dänemark, Berlin 1873, S. 244 ff.

S. 170. „Die Ketten zerbrochen.“ Aus dem Norsk Folkeblad, 1869, S. 18 mitgeteilt bei Halvorsen, III, 14 f.

S. 171. Eine befreundete Schriftstellerin. Laura Kieler. Vgl. ihr Buch „Silhouetter“, Odense 1887, S. 9.

S. 171. Um Volkslieder zu sammeln. Unter dem 24. Mai 1862 wurde vom Storthing zugeteilt: „. . dem Studenten Henrik Ibsen 110 Spd., um während einer zweimonatigen Reise in Hardanger und den Distrikten um den Sognefjord und Romsdal Volkslieder und Sagen zu sammeln und aufzuzeichnen,“ und wiederum unter dem 23. Mai 1863 erhielt: „Cand. philos. Henrik Ibsen 100 Spd., um in einer Zeit von ungefähr zwei Monaten eine Reise in die Drontheimischen Fjord- und Seedistrikte, sowie, wenn möglich, nach Nordland zu unternehmen zu dem Zwecke, seine Sammlung von Sagen und Volksliedern fortzusetzen.“ Halvorsen, III, 12.

S. 172. Den Georg Brandes mitteilt: Brandes, Det moderne Gjennembruds Mænd, S. 115 f. (Halvorsen III, 46). Der Pastor A. Schack widerlegt das in seinem Buche Om Udviklingsgangen i Henrik Ibsens Digtning, Kbh. 1896, S. 52 f. folgendermaßen: „Hiezu muß nun gesagt werden, daß es wohl möglich ist, daß Ibsen, wenn er gewollt hätte, ein Drama über Galilei hätte schreiben können, aber es ist nicht wahrscheinlich, daß es „derselbe Syllogismus“ wie „Brand“ geworden wäre; im Gegenteil hat man allen Grund, zu glauben, daß es etwas ganz anderes geworden wäre, da ja ein wesentlicher Unterschied ist zwischen dem Verhältnis der religiösen Wahrheit und dem der wissenschaftlichen Wahrheit zum Menschenleben. Um nur auf einen Punkt hinzuweisen, so ist es leicht erklärlich, daß die religiöse Forderung „Alles oder Nichts“ von epochemachender Bedeutung für Agnesens persönliches inneres Leben werden konnte; hingegen ist es nicht leicht denkbar, daß die naturwissenschaftliche Wahrheit von der Bewegung der Erde von gleich epochemachender Bedeutung für Frau Galileis persönliches inneres Leben hätte werden können vorausgesetzt, daß Galilei eine Frau gehabt hätte (!)“ u. s. w. Der Stil und die Logik des Buches sind durchaus — gleich gut.

S. 173. Der letzte Zweck der Schilderung. Vgl. Schillers Rezension des Egmont im Anfang.

S. 174. Nietzsche, Götzendämmerung, S. 76.

S. 175. Wird mit Recht gefragt: von Ehrhard, S. 66.

S. 176. Goethe. In seiner Besprechung des Buches: Histoire de la vie et des ouvrages de Molière par J. Taschereau. Paris 1828.

S. 176. Künstlerisches und menschliches Bedürfnis. Vgl. Paul Lindau, Molière, Ergänzung der Biographie aus seinen Werken, Leipzig 1872.

S. 177. Bei einer Bevölkerung. Vgl. die Vorrede zur „Komödie der Liebe."

S. 178. Aus Schriften über Lammers. Mitgeteilt von Jæger, Livsb. S. 196 ff.

S. 178. „. . . . durch die vollkommenste Freiwilligkeit." Diese wichtige Stelle (bei Jæger S. 197) hat Zschalig ausgelassen.

S. 180. G. Brandes, Aesthetiske Studier, Kjöbenhavn, 1868, S. 263. (Ursprünglich in Dansk Maanedsskrift, 1867, II, 228 ff.).

S. 180. Äußerte er einmal im Gespräche mit dem Verf. dieses Buches (Sommer 1896).

S. 180. Die schon H. Jäger mitteilt: in Livsb. S. 199.

S. 181. Kierkegaard sagt: Öjeblikket, Nr. 5, S. 11 und 12.

S. 182. Wenn Kierkegaard fragt: Öjeblikket, Nr. 2, S. 25.

S. 182. Man mag Anklänge finden. Auch Kierkegaard z. B., wie Lammers, weist darauf hin, daß nur einmal wöchentlich drei Viertel Stunden lang in den Kirchen von etwas Hohem geschwatzt werde, für die übrige Zeit gebe man allem Höheren den Laufpaß. Öjeblikket, Nr. 9, S. 14.

S. 182. Wo es Ernst sein soll, sagt Kierkegaard: Öjeblikket, Nr. 6, S. 24.

S. 183. Heißt es in einem Briefe Ibsens: dem oben erwähnten an Georg Brandes, Det moderne Gjennembruds Mænd, S. 115. (Halvorsen, III, 46).

S. 203. Mann sein, Held des Willens. Brand ist ein Urbild unbedingter Männlichkeit auf geistigem Gebiete, ein Coriolanus des Willens. Auch hier der Vorwurf des Dramas „geradezu die männliche Kraft, die in ihrer einseitigen Größe dichterisch verherrlicht und tragisch gebrochen wird"; auch hier die Bemerkung zutreffend: „einer solchen Natur wäre es überhaupt unmöglich, sich unserer tragischen Sympathie zu versichern, wenn nicht die erhabene elementare Gewalt der Seele diese Härte edelte, diese Einseitigkeit füllte." Adolf Wilbrandts Worte in der Einleitung zu seiner Übersetzung des Coriolanus (Shakespeares Werke, hg. von Bodenstedt 1890).

S. 203. Nicht um Lohn hab' ich gelitten ꝛc. Charles Sarolea Henrik Ibsen, Paris, 1891, nennt „Brand", im Gegensatz zur divina commedia „eine göttliche Tragödie, das Ersteigen eines mystischen Berges".

S. 207. A. O. Vinje: Skrifter i Utval. Bd. IV (Kristiania 1887, S. 94.

S. 207. Nennt G. Brandes: Aesthetiske Studier, S. 271.

S. 208. Der Habicht wurde gedeutet. Vgl C. H. Herford, Brand, translated in the original metres with an introduction (London 1894) S. 279 Anm. und Einleitung S. 33 und 65. Ibsen sagte zu Herford: „Diese Auslegung kann ich sehr wohl annehmen." Er schützt sich nur gar zu gerne vor dergleichen Fragen und Erörterungen durch ein bereitwilliges „Das kann wohl sein". Unmöglich ist die weitere Erklärung Herfords: „Der Habicht wird von Gerd geschossen und rollt zu ihren Füßen nieder — weiß wie eine Taube. Der Dämon Kompromiß war also schließlich doch verwandt mit der Liebe (akin to love)." Hier führt die Deutungssucht zum Widersinnigen. Die Übersetzung Herfords aber ist ganz vortrefflich und Kennern des Englischen anstatt der ungenügenden deutschen Ausgaben sehr zu empfehlen.

S. 208. Die nordische Kritik. Vgl. bes. Brandes, Aesthetiske Studier, S. 266. Als Beispiel werden die beiden schlimmsten Zeilen der Dichtung angeführt:

Den lögntrösts gröd i skrækkens stund
Blier kaldt for mad af nådens mund.

S. 209. Hat Vinje beachtet. Skrifter i Utval IV, S. 100. Er führt als bes. bezeichnend die Stelle an: „Hvem er hun som jordvendt kommer" bis „spigret på en stabbursvæg"; dann Bildnngen und Wörter wie viljetvætt, löftningsjubeln lyser, lov og pris går troldomsbåret som en isstrom gennem håret, knirke, skrige, skjærende mislyd. Man könne auch Wergeland wieder erkennen in der Stelle: „Se, Agnes, se den stribe blå" bis „hvor smukt sig hav og himmel malte" (?).

S. 209. Durch Siebolds Bearbeitung. Brand, deutsch von P. F. Siebold, Kassel 1872, 2. A. 1880. Drei weitere Versuche: von Julie Ruhkopf, Bremen 1874; A. Freiherrn von Wolzogen, Wismar 1876: L. Passarge, Reclams Un.-Bibl.

Kap. VIII.

S. 211. Sei du selbst. Vær dig selv! und Vær dig selv nok! heißen die beiden einander entgegengesetzten Losungen in der Urschrift. Die zweite läßt kaum eine wörtliche Verdeutschung zu, denn: Sei dir selbst genug! klingt uns eher wie der Spruch eines Weltweisen, nicht wie Ibsen es meint: Liebe nur dich selbst — lebe dir selbst!

S. 212. Frederik Paludan-Müllers (1809—1876) „Adam

Homo“ erschien in den Jahren 1841—1849. 8. Auflage 1893. Deutsch von E. Klingenfeld, Breslau 1883.

S. 213. H. Kräger, Der Byronsche Heldentypus, München, Haushalter 1898 (Heft VI der „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte“, hg. von F. Muncker), Cap. IV.

S. 215. Ehrhard hat wohl zuerst den palinodischen Charakter des Peer Gynt betont und belegt (S. 160 ff.).

S. 215. Die Namen andeuten. Solbakken bedeutet Sonnenhügel, Solvejg Sonnenmauer.

S. 216. Haugianer. Der Norweger Hans Nilsen Hauge (1771 bis 1824) durchwanderte vom Jahre 1797 an als Laienprediger ganz Norwegen von Stadt zu Stadt, von Weiler zu Weiler bis hinauf nach Tromsö und gewann viele Anhänger, die nicht aus der Staatskirche austraten, sich aber von öffentlichen Lustbarkeiten fern hielten und sich bestrebten, seinen Mahnungen gemäß, den Namen „Tugendfreunde“ zu verdienen. Vgl. Halvorsen II, 571 ff.

S. 217. Camilla Collett. „Peer Gynt er simpelt væk Manden saaledes som Samfundet opdrætter og former ham“ schreibt sie in einem Briefe über Peer Gynt in der Zeitschrift Tilskueren III (1886) S. 233.

S. 231. Lamb: In dem Aufsatze „Sanity of true Genius“.

S. 231. Einem Gelehrten der Naturwissenschaften. Du Bois-Reymond in seiner Rede über „Naturwissenschaft und bildende Kunst.“ Lpz. 1891.

S. 232. Asbjörnsens Feenmärchen. Es wird durchaus nach der 2. von Ibsen benutzten Ausgabe angeführt.

S. 233. Wie das Knirschen eines Sägeblatts. Einige der Hauptpunkte und auch diesen Vergleich hat schon Passarge belegt (a. a. O. S. 142).

S. 234. Asbjörnsens und Moes Volksmärchen. Von diesen oben schon erwähnten Norske Folke-Eventyr (tredie udg. Christiania 1866) giebt es eine vorzügliche deutsche Ausgabe von Fr. Bresemann mit einem Vorwort von L. Tieck, 2 Bde., Berlin 1847. Nach dieser wird hier angeführt.

S. 234. Zwei Lesarten. In den Huldre-Eventyr II, S. 113 findet sich noch eine dritte Variante: Der Teufel in der Branntweinflasche.

S. 234. Phaedrus. Fabulae V, 5: Scurra et Rusticus.

S. 235. H. v. Kleist. Bülow, Kleists Leben u. Briefe, S. 50.

S. 236. Die Heimatsfanatiker. In ihrer Verspottung ist Ibsen der Nachfolger Welhavens. Schon anfangs der Dreißiger Jahre kam nämlich dies übernorwegische Norwegertum auf und sein Organ war Folkebladet. Selbständigkeit und Frugalität hieß die Losung. Den „Landsleuten aus dem ehrlichen Bauernstande“ wurde gesagt, wie sie sich nähren und kleiden sollten.

Beinkleider aus blauem Fries und einen grauen Friesrock sollten sie tragen, und Mützen aus norwegischem Fell. Ihre Möbel und ihre Töchter sollten mit halbwollenem Stoffe bezogen sein. Statt ausländischer Gemüse sollten sie einheimisches Grünzeug essen, statt Rosinen gedörrte Stachelbeeren. Ihren Wein sollten sie aus Heidelbeeren und Johannisbeeren machen, der sei dann so kräftig und schmackhaft wie Muskateller und Rheinwein. Ihren Punsch sollten sie „aus vollkommen reinem, norwegischem Kornspiritus“ herstellen, und selbst ihr Kaffee müsse so norwegisch sein wie möglich, nämlich mit einem gehörigen Quantum Cichorie. Es bildeten sich Gesellschaften und Vereine, welche Enthaltung von allen ausländischen Erzeugnissen zu ihrem obersten Gesetz machten. Doch wurden in den Satzungen einige Ausnahmen zugestanden. Fremde Spirituosen waren verboten — ausgenommen am 17. Mai. Oder § 6: Es ist den Männern erlaubt, sich Kaliko zu Halskragen zu kaufen. § 9: Wer noch in den Satzungen verbotene Kleidungsstücke besitzt, darf sie vollends abtragen. (Jæger, Lit.-hist. II, 99; Lassen a. a. O. 64 ff.)

S. **237**. Sonntagsschweif. Das dürfte eine Erinnerung sein aus Holbergs Nicolai Klimii Iter Subterraneum, cap. X: „Alius fascias versicolores caudae illius annexuit; nam nihil est, quod hisce simiis cordi adeo sit quam ornatus caudarum“ (S. 153 der Ausgabe von C. G. Elberling). Ferner: „ . . . intrat . . cercopithecus quidam . . . cum restibus ac cauda fictitia, quam natibus meis applicuit, ut ad figuram aliorum simiorum effingerer . .“ (S. 157).

S. **238**. Lucrez. De rerum natura I, 151 u. ff.

S. **241**. Den auch Asbjörnsen dem Nordländer zuschreibt: Huldre-Eventyr I, 268.

S. **242**. In der griechischen Kunstlehre. Kap. 8 und 9 der Poetik des Aristoteles.

S. **242**. Maupassant. „Le Roman“, Einleitung zu Pierre et Jean, p. VIII.

S. **242**. Das von Taine an Swift gespendete Lob: Histoire de la Littérature Anglaise, livre V, chapitre II, IV.

S. **244**. Stendhal ruft warnend aus. Racine et Shakespeare, (1854) p. 26.

S. **250**. Auch an Adam Homos Charakter. II, S. 464: i Sömmene efterpille; Peer Gynt S. 201: gå Dem kritisk efter i sömmene.

S. **252**. Am Grabe Adam Homos. Vgl. Adam Homo II, S. 352; Peer Gynt S. 210. Auch das Sic transit gloria mundi spricht Peer (S. 244) dem Adam Homo nach (II, S. 244) — sogar mit demselben Reime: grundig.

S. **258**. Und wir mit ihm. Die „unermüdlich wartende, mit Seife und Handtuch bereit stehende Solvejg“, meint C. Collett in dem oben erwähnten Aufsatze (Tilskueren, 1886, S. 233), sei nur Peer Gynts, nicht

Ibsens Frauenideal. „Und dieses Frauenideal der Gesellschaft ist es nun, was uns unser Dichter vorführt, während er still lächelnd zusieht, ob es noch die Macht habe, uns zu rühren.“ Das ist ein tendenziöses Wegerklären offenbarer Thatsachen. Ibsen sah damals wohl das Romantische an Thorbjörn und suchte es durch ein der Wirklichkeit getreues Bild zu widerlegen, aber nicht an Synnöve, der er in Solvejg ein wo möglich noch romantischeres Frauenbild zum Gegenstück giebt. Er fing mit der Untersuchung und Prüfung der Männer an, die Frauenfrage sollte erst später an die Reihe kommen. — Björnson meint in seiner Besprechung des „Peer Gynt“ (Norske Folkeblad, 1867, No. 47 und 50), der Schluß sei „keineswegs sorgfältig ausgearbeitet“ und darum „leider unklar“.

S. 261. Meint G. Brandes, Moderne Geister, 2. A. S. 446.

S. 262. „Glauben Sie nicht ꝛc.“ In dem angeführten Briefe an Laura Kieler (Silhouetter S. 9): „De skal ikke tro at jeg er so uvenlig stemt mod mine landsmænd, som man beskylder mig for. Og hvorom alting er, så kan jeg forsikre Dem, at jeg i alt fald ikke er venligere mod mig selv end mod andere.“

Kap. IX.

S. 263. Julian der Abtrünnige. Illustreret Nyhedsblad 1864, S. 208 (Halvorsen, III, 56).

S. 263. Der Dichter selbst berichtet. Brief vom 26. Februar 1888, mitgeteilt von O. Brahm in seiner Vorrede zu Paul Herrmanns Übersetzung (Berlin, Fischer, 1888). Doch wurde nicht das ganze Werk in Dresden geschrieben, ein Teil z. B. in Berchtesgaden, wie John Paulsen erzählt. Vgl. Henrik Ibsen. Festskrift i anledning af hans 70de födselsdag, udgivet af „Samtiden“, redigeret af Gerhard Gran, 1898, S. 38.

S. 264. An eine schwedische Dame. Nach Laura Kieler, Silhouetter, Odense 1887, S. 4, war der Ballonbrief an Frau Limnéll gerichtet. Damals hieß es: Husk på Dybböls faldne helte!, wo jetzt steht: Kongedybets muntre helte.

S. 264. Seinen nordischen Groll zu verabschieden. Vgl. dagegen Adolf Strodtmann, Das geistige Leben in Dänemark, S. IX ff. Das dort in Übersetzung mitgeteilte Gedicht „Die Signale des Nordens“ ist weder in die Sammlung noch in die Ausgabe letzter Hand aufgenommen worden. Bedeutet es einen Rückfall in den alten Haß, zu dem sich der Dichter später nicht mehr bekennen wollte?

S. 264. Conrad Ferdinand Meyer: „Mein Erstling, Huttens letzte Tage“ — K. E. Franzos, Die Geschichte des Erstlingswerkes, Leipzig 1894, S. 23 ff.

S. 266. Sagt Kierkegaard. Öjeblikket, Nr. 4, p. 5.

S. 271. **Erziehung des Menschengeschlechtes.** Auf die nahe Berührung der Ideen Ibsens mit denen Lessings deutet, im Vorübergehen, hin Adalbert von Hanstein, Ibsen als Idealist, Leipzig 1897, S. 76.

S. 272. **Fährt der Dichter wörtlich fort.** Vgl. Halvorsen, III, 25.

S. 273. **Wie er sie gegen G. Brandes aussprach:** „Nord und Süd", XXVII, 1883, S. 253.

S. 274. **Die älteste Hypothese.** Auch Goethe verwendet sie im Eingang der Ballade: Der Gott und die Bajadere, und ein andermal ruft er aus: „Wie gut ist's, daß der Mensch sterbe, um nur die Eindrücke auszulöschen und gebadet wiederzukommen." Br. an Frau v. Stein, 2, VII, 1781.

S. 277. **Äußerte sich Ibsen gegen Otto Brahm.** Vgl. Brahms Einleitung zu Paul Herrmanns Übersetzung von Kaiser und Galiläer, S. XIV.

S. 277. **Eine Stelle des ursprünglichen Wortlauts.** 1. Ausg. S. 98: Catilina (blidt) Du var kuns Midlet, — kunde Du for det? 2. Ausg. S. 110: Catilina (ser stille på ham) Du var et redskab kun. Du handlet ret —.

S. 277. **Einem orthodoxen nordischen Kritiker.** Vgl. „Henrik Ibsens Keiser og Galilaeer. En kritisk studie af G. Christiania 1873." Der orthodoxe G. ist — oder vielmehr war — Arne Garborg.

S. 278. **Eine alte Idee.** Vgl. O. Brahm, Schiller II, 1, 99: „Und aus derselben Stimmung heraus [wie den Geisterseher 1786] hat Schiller den Plan zu einem andern, es scheint epischen, Werke damals gefaßt" — nämlich zum Julian. Die Erwähnung der Schauspiele, die vorher gehen sollten, zeigt, daß es sich bei Wiederaufnahme der alten Idee um dramatische Ausführung handelte.

S. 279. **Der Sänger des Messias.** Vgl. den „Nordischen Aufseher", hg. von J. A. Cramer, Kopenh. u. Leipz., des 1. Bandes 17. Stück.

S. 279. **Nur das Kreuz, nicht den Gott am Kreuze verehrend.** Wilibald Alexis legt in seinem Romane „Ruhe ist des Bürgers erste Pflicht", V, 83, dem Freiherrn vom Stein die Worte in den Mund: „. . es können andere kommen, die fordern, daß wir das Kreuz ohne den Gott anbeten."

S. 280. **Der klassische Geschichtschreiber der Deutschen:** Ranke S. W. XXXIII, 244.

S. 280. **Paul Lange.** Vgl. das Buch von G. Brandes über ihn, S. 118 der deutschen Ausgabe.

S. 282. **Jakobi an Wieland den 27. Aug. 1874.**

S. 285. **Konstantios steht unter der Gewalt seines Leibsklaven:** Es ist, nach den Quellen, seine Schwäche, die ihn von Memnon abhängig macht, nicht, wie ein Erklärer vermutet, ein sinnliches Verhältnis.

S. 290. J. P. Jakobsen an G. Brandes, Thisted am 7. August 1874, aus der Zeitschrift Tilskueren, 1886, S. 740 abgedruckt bei Halvorsen, III, 56 f.

S. 300. Stellen zum Teil wörtlich benutzt aus Julians Schriften. Vor allen aus dem Misopogon: die Beschreibung seines verwilderten Bartes und Haares (S. 74 und 75 der deutschen Übersetzung von H. Reichardt, Stuttg. 1856); daß er das Theater meidet (S. 70); die Spottreden der Bürger Antiochias auf ihn (S. 80); die Zurechtweisung derer, die ihn in den Tempeln mit Geschrei empfangen und ihm schmeicheln, wie wenn er ein Gott wäre (S. 81); seine vegetarianische Lebensweise (S. 83); daß er auf dem Wege den Blick zu Boden senkt (S. 89); die Redensart: das X (Christus) und K (Konstantios) hätten der Stadt nicht geschadet (S. 95); daß gegen die Frevler an den Göttern härter verfahren wird als sein Wille ist (S. 100); wie er im Apollotempel statt der erwarteten Opferbringer nur einen alten Priester mit einer Gans findet (S. 101).

Die von Julian beim Opfern und in Gesprächen gebrauchten Ausrufe und Lobeserhebungen der Götter erinnern an seine Abhandlung über den Sonnenkönig, bes. an den Schluß, 21 und 22.

Aus den Cäsaren (deutsch von C. N. v. Osiander, Stg. 1856) mag der Name Mithra (S. 72) genommen sein.

Aus dem Anfang des Briefes an Themistios die Stelle, wo er sich zaghaft mit Alexander und Marc Aurel vergleicht.

Aus dem Briefe an die Athener die im Text erwähnten und ein gleich zu erwähnender Paragraph.

Julians Worte gegen Herakleios wörtlich aus dem Anfang seiner Schrift gegen diesen. Auch was er gegen die übrigen Hofphilosophen und im allgemeinen sagt, aus späteren Abschnitten, besonders 14.

Endlich die unverdienten Worte des Lobes auf den toten Konstantios — ein Nachklang der beiden erhaltenen Lobreden auf diesen Kaiser.

S. 300. Schreibt er (Ibsen): in einem Briefe an den Verfasser dieses Buches, Christiania, den 7. Juli 1899.

S. 301. Dessen Mäßigkeit die Berichte bestätigen, bes. Ammianus Marcellinus XXI, 16, 5. Im Briefe an die Athener § 4 heißt es allerdings, daß sein Oberkoch großen Einfluß auf ihn gehabt habe.

S. 301. Bezichtigt die Kaiserin Eusebia, XVI, 10, 18.

S. 301. Ammian erzählt von Überwachern. Über das Mißtrauen und die Maßregeln des Konstantios im XVI. Buche passim.

S. 301. Der ja längst in deutscher Sprache zugänglich ist. Übersetzt von Seybold und Heyler 1802. Die angeführten Stellen sind: B. III, 2 und 9.

S. 301. Nach den Urkunden: Amm. Marc. XXII, 7, 10.



S. **302**. Die des Gregor von Nazianz in der 2. Invective, XIV. Die des Theodoret: Kirchengeschichte III, c. 18, dazu eine Variante bei Sozomenos, Kirchengesch. VI, c. 2. Die des Zonaras: Annalen (Bas. 1557) III, p. 24. Diese ist in der deutschen Ausgabe des Ammianus Marcellinus von Troß und Büchele (S. 591) als Anmerkung zu XXV, 3 mitgeteilt; durch welche Vermittlung Ibsen die beiden andern und die sonst im Text angemerkten Stellen aus Gregor, Chrysostomos ꝛc. erhalten hat, läßt sich nicht bestimmen. Mit der „deutschen Bibliothek auf dem Capitole“ dürfte, nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Professors Dr. Ch. Hülsen in Rom, nicht die Bibliothek des archäologischen Institutes, sondern die sogenannte „Bibliothek der Deutschen“ gemeint sein, die jetzt verpackt und unzugänglich und von der kein Katalog vorhanden ist.

S. **310**. Leopold Adler. Vgl. die Leipziger Illustrierte Zeitung vom 26. XII. 1896.

Kap. X.

S. **311**. Die vorwitzige Frage. Vgl. Herfords Einleitung zu seiner Übersetzung des „Brand“, S. XV.

S. **312**. Für die Festschrift: herausgegeben von Gerhard Gran (vgl. oben S. 392) S. 147—205.

S. **312**. Wie viel sich in der kurzen Zeit geändert hatte. Dafür legt auch J. L. Heiberg in einem Gutachten über Björnsons „Halte-Hulda“ — ähnlich dem S. 102 f. erwähnten — Zeugnis ab. Er schreibt: „ . . . Hierüber werde ich mir fürs erste zu bemerken erlauben: falls sich die norwegische Sprache wirklich zu einer so bedeutenden Abweichung von der dänischen entwickelt hat, wie man dieser Arbeit zufolge glauben muß, sofern der Stil nicht eine einzeln stehende Eigentümlichkeit bei diesem Verfasser ist, dann müssen norwegische dramatische Werke künftig erst ins Dänische übersetzt werden, ehe sie auf die dänische Nationalbühne gebracht werden können. Denn nicht blos in einzelnen Wörtern, die lokale Gegenstände bezeichnen, finden Abweichungen statt, sondern der ganze Geist dieser Sprache ist durchaus undänisch. Das sind Konstruktionen, zu denen sich die dänische Sprache schlechterdings nicht bekennt.“

S. **313**. Moes „Volkslieder“: Norske Folkeviser og Stev, 1840.

S. **316**. Alfred Erikssen, Sammensatte ord hos Ibsen, Nyt Tidsskrift, 1885, V, p. 371—376.

S. **316**. Ein Lebensfrühling. Vgl. Halvorsens reichhaltige und gründliche Anmerkungen zu den Gedichten in Henrik Ibsen. Samlede Værker. Folkeudgave. Köbenhavn, 1898, die überall von mir, neben meinen eignen Aufzeichnungen, vergleichend sind zu Rate gezogen worden.

S. **318**. Noeck. Ich ziehe, mit August Kopisch, die klangvollere

norwegische Form: „Noeck“ der vielleicht gebräuchlicheren, dem Schwedischen entlehnten: „Neck“ vor.

S. 318. Orekrat.

Welhaven: Du hörer Sus af den viltre Elv,
som Orekrattet dölger. (S. S. IV, 14).

Ibsen: Men vejen den bar til elven
i den duggede orekrat.

S. 318. Hat Welhaven zuerst gesungen. In dem Gedichte „Paa Fjeldet“ heißt es von der Huldre:

og lærer ham södt at spille
paa guldvunden Lur og paa Silkestreng. (S. S. IV, 26).

In einem andern „Nökken i Kværnen“:

at Nökken sidder fra gammel Tid
og stemmer sin Streng derinde ....
Han lærer i Kværnen Enhver, som vil,
den lifligt susende Stemme
for Langeleg og for Gigespil. (S. S. IV, 193f.).

In einem dritten: „Veiviseren synger“:

selv Nökken derinde lader kun
sagte sin Harpe bruse. (S. S. IV, 32).

Wie sehr dies letzte dem Dichter sich eingeprägt hatte, beweist die Nachbildung der kräftigen fünfzeiligen Strophe in „På vidderne“ VIII u. IX.

Unmittelbare Nachahmung liegt vor, wenn der junge Ibsen, als er „Möllergutten“ schrieb, das gleichbenannte Gedicht Welhavens (dessen Entstehungszeit ich mit meinen Hülfsmitteln augenblicklich nicht feststellen kann) schon gekannt hat. Denn da sitzt ebenfalls der fossegrim im Strome und schlägt die Harfe u. s. w.

S. 318. Sein Teuerstes muß opfern:

Men altid har Nökken först begjært
en Skjenk for den Kunst, han vidste;
han fordrer Noget, som Du har kjert,
og som Du vil nödig miste. (S. S. IV, 194).

S. 318. Neun Strophen. Sie waren im „Anhrimner“ dem größeren Gedichte En Lördagsaften i Hardanger als Intermezzo eingefügt (II. Quartal, Spalte 46 und 47).

S. 318. Doch als er mein Meister geworden. In der Urschrift heißt es: men da jeg var bleven hans mester. Aber dies, wörtlich wiedergegeben, würde leicht auf die vorausgehenden Zeilen bezogen und mißverstanden werden. In der Umkehrung schien mir der Sinn: doch als ich hatte spielen lernen, deutlicher hervorzutreten.

S. **319**. Am Rande des Almenhanges: Welhavens „Paa Fjeldet“ (S. S. IV, 25 f.).

S. **322**. Einen kleinen Fehler. Dieser Fehler ist nicht vorhanden, wenn man mit Philip H. Wicksteed (Preußische Jahrbücher 82, 1895, S. 100) übersetzt: „Kind, dein Busen ist der Bergstrom. Hüte dich vor deinen Träumen.“ Dem widerspricht aber der Wortlaut: Farligt, farligt, der at drömme. Die Angeredete kann wohl nicht davor gewarnt werden, dort, d. i. an ihrem eigenen Busen, zu träumen.

S. **323**. Ein norwegischer Fremdwörterfeind: der vorhin erwähnte Alfred Eriksen a. a. O.

S. **323**. „Auf Akershus“: ursprünglich im „Andhrimner“ (I. Quartal, Spalte 42 und 43), dann umgearbeitet in Illustreret Nyhedsblad 1863 und abermals umgearbeitet für die Sammlung.

S. **326**. Grillparzer. Vgl. Werke, hg. von August Sauer, Bd. 18, S. 171 (Zum eigenen Schaffen, 1817).

S. **328**. Zuerst im Andhrimner erschienen (II. Quartal, Spalte 143 und 144), dann umgeformt im Illustreret Nyhedsblad, 1863, Nr. 5. Als lehrreiches Beispiel solcher Umformung bis ins Kleinste, bis auf die Unterscheidungszeichen, seien die beiden Lesarten hier vollständig neben einander gestellt.

„Bergmanden“.

I.	II.
1.	1.
Klippe! brist med Larm og Brag	Bergvægg,
For mit tunge Hammerslag;	
Nedad maa jeg Veien bane	Vejen bane —
Mod det Maal, jeg kun tör ane!	ane.
2.	2.
Dybt i Fjeldets stille Nat	Fjellets Natt
Vinker mig den rige Skat, —	Skatt,
Diamant og Aedelstene	
Mellem Guldets lyse Grene.	
3.	3.
Hist i Dybet er der Fred,	Og i Dybet er den Fred, —
Fred og Nat fra Evighed;	Natt Evighed; —
Ban mig Veien, tunge Hammer!	Bryd mig Vejen, tunge Hammer,
Til Naturens Hjertekammer.	Hjertekammer!
4.	4.
Engang sad som Barn jeg glad	Gut
Under Himlens Stjernerad,	

Sad paa Vaarens Blomsterleie,	Traadte Vaarens Blomsterveje
Havde Himlens Fred i Eie.	Eje.
5.	5.
Men jeg glemte Vaarens Pragt	
I den midnats dunkle Schakt,	midnatsmörke
Glemte Fuglens glade Sange	
Dybt i Fjeldets hvalte Gange.	Grubens Tempelgange.
6.	6.
Den gang först jeg treen herind,	steg
Tænkte jeg med barnligt Sind:	
„Dybets Aander skulle raade	Dybets skal mig raade
For mig Livets store Gaade.“	Livets endelöse Gaade. —
x.	
„De skal lære mig hvordan	
Blomsterknoppen spire kan,	
Hvorfor Heiens fagre Blommer	
Sygne hen, naar Hösten kommer.“	
7.	7.
End har ingen Aand mig lært,	
Hvad mig tykkedes saa sært,	sært;
End er ingen Straale runden,	
Som belyser det fra Grunden.	Som kan lyse op fra Grunden.
8.	8.
Kar jeg feilet, förer ei	fejlet? Förer ej
Da til Klarhed denne Vei?	Frem Vej?
Lyset blænder jo mit Öie,	blinder Öje,
Hvis jeg söger i det Höie.	
9.	9.
Nei, i Dybet maa jed ned,	Nej, ned;
Der er Fred fra Evighed, —	Evighed; —
Ban mig Veien, tunge Hammer!	Bryd mig Vejen, tunge Hammer,
Til Naturens Hjertekammer.	Hjertekammer! — —
10.	10.
Saadan gaar det Slag i Slag,	Hammerslag paa Hammerslag
Til han segner træt og svag,	Indtil Livets sidste Dag.
Ingen Morgenstraale skinner,	
Ingen Klarhedssol oprinder.	Ingen Haabets Sol.

S. **329.** Wird er einmal nur u. s. w. Im „Andhrimner“ (II. Quartal, Spalte 143 und 144):

Röves kun engang dets lönlige Skat,
Saa hylles dets Sjæl i en evig Nat,

Da sygner Kraft og dets dets freidige Lyst,
Da eier det kun et blödende Bryst.

S. 330. Das Ich, das leidend gelernt hatte. In der Rede Ibsens an die Studenten, 10. IX. 1874, heißt es: „Als des Eidervogels Nest zum ersten und zweiten und dritten Male geplündert wurde, waren es Illusionen und große Lebenshoffnungen, die ihm geraubt wurden." (Halvorsen, III, 21.)

S. 330. „Vogel und Vogelfänger" im „Andhrimner", I. Quartal, Spalte 111 und 112.

S. 330. „Lichtscheu", geschrieben Mitte der Fünfziger Jahre, umgearbeitet in Illustreret Nyhedsblad 1859, dann abermal umgearbeitet ebenda 1863 und zum drittenmal umgearbeitet 1871 in der Sammlung. Von den Sonetten des Cyklus war es das XVIII.

S. 331. Dann sinket die tragende Schwinge. Das Bild der vorausgehenden Strophe so fortzusetzen, hat sich der Übersetzer erlaubt. Das dürfte verzeihlicher sein als in der viertletzten Zeile der Urschrift das Wort „foerværk" mit — „Fuhrwerk" zu übersetzen, wie thatsächlich geschehen ist.

S. 332. „Mein junger Wein": vgl. Sonett XXI des Cyklus, geschrieben zu Bergen ungefähr 1856, umgearbeitet für die Sammlung.

S. 334. „Des Dichters Weise" schon 1860 für „Svanhild" geschrieben, 1862 für die „Komödie der Liebe" leicht geändert.

S. 336. „Die Sturmschwalbe" umgearbeitet nach einem ungedruckten Text aus den Fünfziger Jahren.

S. 338. Die Kornstange. In den skandinavischen Ländern herrscht die schöne Sitte, den Vögeln zu Weihnachten an einer Stange eine volle Garbe auf das Hausdach zu stecken.

S. 339. Georg Brandes: In einem Aufsatz „Et personligt synspunkt" (Gran, Festskrift, p. 25). In „Nord und Süd" XXVII (1883) S. 257 nennt er es „das witzigste und tiefsinnigste".

S. 349. Ibsen erwiderte. Darauf erfolgte dann wieder eine Antwort von H. Ö. Blom, worin es hieß:

„Doch ich bin H. Ö. Blom, das ist die Sache!
Und du bist Henrik Ibsen — weiter nichts!"

Vgl. Jæger, Lit.-hist. II, 288 ff.

S. 350. „Dessen Standpunkt u. s. w." angeführt aus einer Eingabe Ibsens an das Kirchendepartement (24. Februar 1472) um weitere Staatsstipendien. Halvorsen III, 19.

S. 357. Bestätigt Julius Lange: vgl. „Julius Lange" von G. Brandes, deutsche Ausg. S. 200.

S. 361. Sagt Camilla Collett: Sidste Blade. Erindringer og Bekjendelser, Kjöbh. 1868 p. 14.

S. 361. Der „Bund der Jugend" ausgepfiffen. Zum ersten Male aufgeführt im Christiania-Theater den 18. Oktober 1869 Bei der zweiten und dritten Aufführung, den 20. und 22. Oktober, kam es zwischen Klatschern und Pfeifern zu einem Kampfe, der sich auf der Straße und in den Spalten der Zeitungen fortsetzte. (Halvorsen, III, 51.)

S. 362. Den Studenten dankte: in einer vorbereiteten Rede am 10. September 1874, mitgeteilt bei Halvorsen, III, 21.

S. 368. „Freunde sind ein kostspieliger Luxus u. s. w. vgl. G. Brandes. „Nord und Süd" XVII (1883) S. 264.

S. 366. Krieg mit geheimen Gewalten. Der Vers, ursprünglich deutsch geschrieben (als Widmung in ein Buch für eine schwedische Dame), lautete in seiner Urform:

Leben, das heißt bekriegen
In Herz und Hirn die Gewalten;
Und dichten: über sich selber
Den Gerichtstag halten.

Vgl. „Deutsche Rundschau" XI, 1886, S. 219.

Namenverzeichnis.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München.

Goethe. Sein Leben und seine Werke

von

Dr. Albert Bielschowsky.

In zwei Bänden.

Erster Band (mit Titelgravüre).

Zweite durchgesehene Auflage.

IX, 521 S. 8°. In Ganzleinen geb. 6 M. In feinstem Halbkalblederband 8 M.

☛ Diese neueste Biographie Goethe's, von der der erste Band bereits in 2. Auflage erschien, — das Erscheinen des zweiten Bandes steht in naher Aussicht — hat eine Reihe der ausgezeichnetsten Besprechungen hervorgerufen. **Friedrich Spielhagen** (Nat.-Ztg.) schreibt: „Es ist ein Labsal, auf ein Werk litterarischer Gelehrsamkeit zu stoßen, dessen Verfasser sich als Geistes- und Seelenverwandten des Dichters auf jeder Seite legitimiert.“ Dr. **M. Necker** (N. Fr. Presse) sagt: „Die elementarisch dämonische Persönlichkeit Goethes hat uns vor B. noch kein Biograph vor Augen gestellt; so neu wie das Leben des Dichters betrachtet er auch dessen Werke. Es ist eine Leistung, welche im großen Stile die Forderungen der Zeit und der Wissenschaft zu befriedigen geeignet ist.“ Dr. **Max Dreßler** (Karlsr. Zeit.) nennt das Buch ein aus Geist und Empfindung großartig komponiertes Bild, es läse sich wie ein psychologischer Roman; die **Berliner „Post“**: „Ein Meisterwerk biographischer Darstellung“; die **Neue Züricher Zeitung** bezeichnet die Biographie als klassisch; Prof. Dr. **Max Koch** (Litter. Centralblatt) als musterhaft. Gymnasialdirektor Dr. **Matthias** (Düsseldorfer Zeitung) erklärt sie für die beste Goethebiographie, die bisher erschienen sei; Dr. **Alfred Biese** (Koblenz. Zeit.) für die genialste und glanzvollste Darstellung des Goetheschen Werdeganges. Dr. **A. v. Weilen** sagt („Zeitschr. für österr. Gymnasien“): „Die Lebensführung Goethes, sein Entwickelungsgang ist noch in keiner Biographie so verständnisvoll besprochen worden.“ Prof. **Sittard** (Hamburg. Korrespondent) schreibt: „Wenn der zweite Band hält, was der erste verspricht, so werden wir ein klassisches Buch über das Leben des großen Dichters und seine Werke haben.“ **Rudolf v. Gottschall** (Leipzig. Tagebl.) rühmt die Analysen der Dichtungen. Ministerialrat a. D. Dr. **Baumeister** (Münch. Neueste Nachr.): „Der Verfasser hebt das Ewigbleibende und die vollgelungenen Kunstwerke hoch ins Licht und läßt ihren sittlich-ästhetischen Kern in lichter Klarheit erglänzen.“ Prof. Dr. **Otto Harnack** (Preuß. Jahrb.): „Bielschowsky hat die Einheit des Charakters, die große Notwendigkeit, welche in seinen Bethätigungen waltet, erkannt.“ Prof. Dr. **H. Siebeck** (Literaturbl. f. german. u. rom. Philologie): „Der Verf. versteht es, in der Seele des Dichters zu lesen.“ Prof. Dr. **Jundmann** (Pädagog. Archiv): „Die Einleitung gibt ein Gesamtbild des menschlichsten aller Menschen in einer Vollendung, die für das ganze Buch ein typisches Gepräge hat.“ Direktor **H. Oeser** (Christl. Welt): „Bielschowsky stellt uns näher in die atmende Gegenwart des großen Mannes als irgendeiner seiner Vorgänger oder gleichzeitigen Mitarbeiter.“ Dr. **Albert Geßler** („Basler Nationalzeitung“) nennt Bielschowskys Buch „ein ganz bedeutendes und einzigartiges Werk.“ Dr. **Franz Servaes** (Berl. Tagebl.): „Den Geist des Buches hat man begriffen, auch wenn man nur die Einleitung gelesen hat. Es ist von Goethe durchsättigt.“ **The Bookman:** „There can be little doubt that this is destined to become the standard life of Goethe.“ **John G. Robertson** („Cosmopolis“): „Distinctly the best story of Goethe's life that has yet been published ... a marvel of judicious condensation.“

